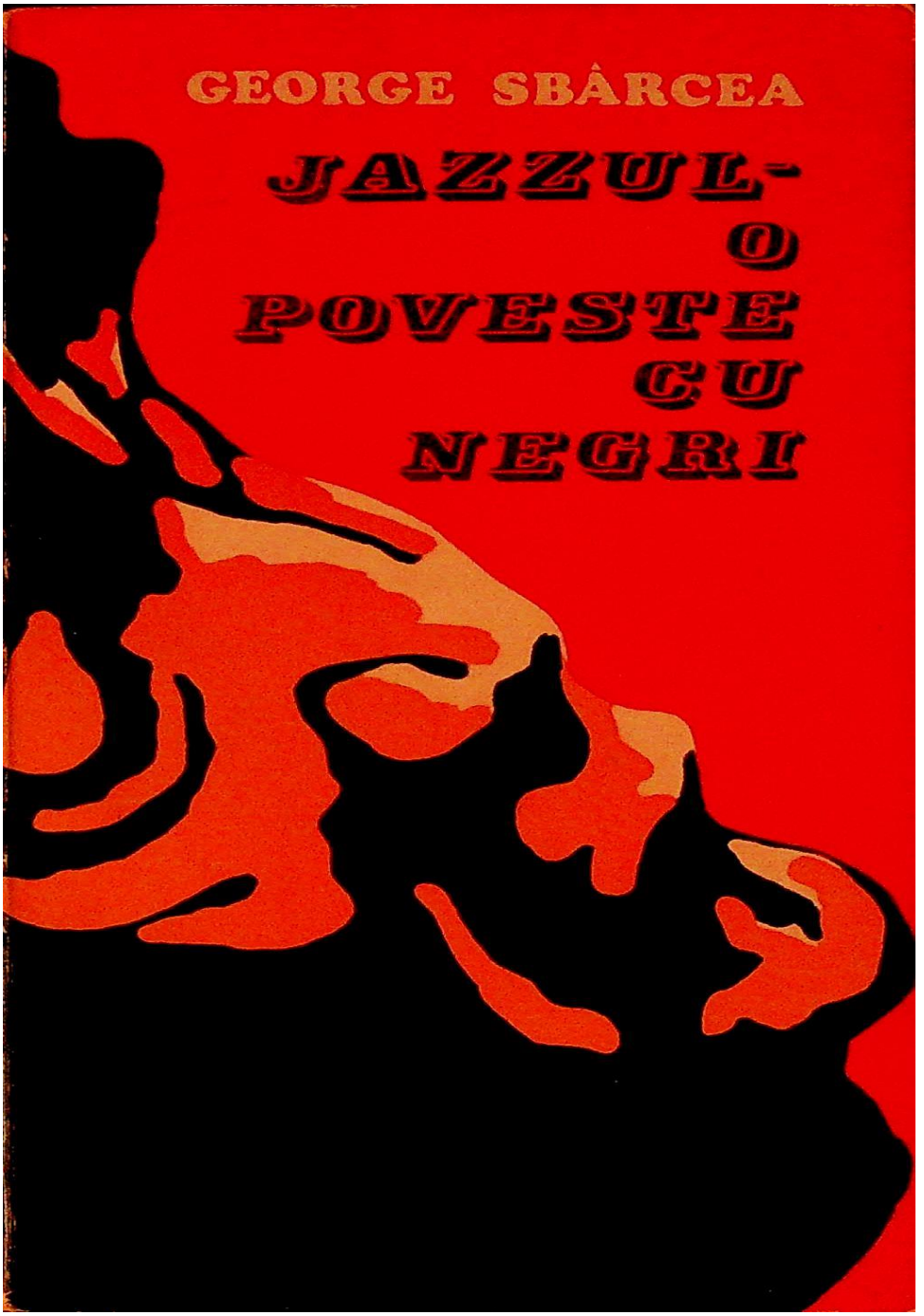
GEORGE SBÂRCEA

JAZZUL-
O
POVESTE
CU
NEGRI



GEORGE SBÂRCEA

JAZZUL, O POVESTE CU NEGRI

şi MIC DICŢIONAR AL JAZZULUI

BUCUREŞTI, 1974
EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR

Prefaţa

Am publicat într-o revistă din ţară, cu ani în urmă, o scurtă istorie a muzicii de jazz. Jazz-ul, o poveste cu negri, *cum o intitulasem, s-a bucurat de interesul cititorilor și chiar de atenţia câtorva critici de specialitate. Am păstrat acest titlu și în forma nouă a scrierii mele revizuite și adăugite, nu numai pentru că optica mea a rămas aceeași odată cu trecerea anilor, ci și pentru că am folosit organizarea iniţială a materialului și tonul de povestire al istoriei, cu adevărat fabuloase, a muzicii de jazz.*

Astfel trebuie citită cartea mea, ca o poveste, ea fiind în același timp prima încercare făcută la noi de a apropia de simpatia publicului mai larg arta și pe artiștii jazz-ului. Dacă am adăugat, la sfârșit, și un mic dicţionar *de terminologie jazzistică, am făcut-o fiindcă jazz-ul a dat naștere, mai demult, unui lexic propriu, răspândit pe tot globul.*

Cei ce ar dori o iniţiere mai adâncă în această artă, pot afla un ghid util în bibliografia selectivă, consultată la scrie rea cărţii. Ea cuprinde cam tot ceea ce dă o informaţie temeinică asupra muzicii de jazz, pe care o poţi îndrăgi sau respinge abia după ce ai cunoscut-o.

GEORGE ZBÂRCEA

I. CE ESTE JAZZ-UL?

- **E POSIBILĂ O DEFINIŢIE A LUI?**
- ***„ÎNAINTE DE A-ŢI DA SEAMA CE ESTE, CÂNŢI ŞI DANSEZI, ANTRENAT ÎN RITMURILE LUI”.***
- **OPINII CONTRADICTORII ASUPRA NOII ARTE.**

„Jazz-ul a apărut, în chip minunat, tocmai la momentul oportun. E formula pe care o aşteptam, şi ea recoltează succese nemaipomenite…”
JEAN WIENER

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, obosiţi de excesul civilizaţiei tehnice (!), numeroși oameni de condei și de gândire au cerut o reîntoarcere la natură, la sursele originare ale existenţei nealterate de convenţiile sociale. A fost epoca în care Bergson exalta virtuţile traiului simplu, rustic, ale instinctului și intuiţiei, Péguy slăvea farmecul vieţii bucolice, Gide pretindea că numai pătrunderea bar barilor în cultură o mai poate întineri și însănătoşi, Stravíński aducea în sălile de concert pulsaţia folclorului muzical rus. Între timp, mașinile sporeau pretutindeni și umpleau cu trepidaţia lor orașele lumii, automobilul, avionul, gramofonul și radioul aveau să monopolizeze și ele, în curând, preocupările omului modern, care îşi lua drept etalon al propriei valori numărul mașinilor și echipamentele tehnice produse într-o succesiune de invenţii sortite să se anuleze una pe alta.

Apariţia jazz-ului a fost, în acest context, o revoluţie epocală, forjând un limbaj nou în muzică și situându-se în albia complexului proces de înnoire a artei. Împotriva premeditării teoretice și a răcelii de laborator ale multora dintre experimentele contemporane, muzicienii de jazz propuneau elanurile lor spontane și se încadrau în epoca. Premisa lor a fost simţul istoric, iar cei ce făceau această artă, având o esenţă cu totul deosebită, erau oamenii de culoare din Statele Unite ale Americii. Ei au izbutit să dea naștere unui mod inedit de a cânta muzică instrumentală și vocală, în scopul realizării unei sinteze emoţionale pe înţelesul tuturor, încât arta lor a devenit, în răstimp de două-trei decenii, un idiom muzical acceptat și adoptat în lumea întreagă.

Tendinţa jazz-ului de a lua locul muzicii de dans și de divertisment tradiţionale s-a remarcat în treacăt, dar nu i s-a dat mare importanţă, poate pentru că el era socotit o modă trecătoare și, prin accentele lui vii, satisfăcea pe deplin nevoia de mișcare a unei generaţii pline de exuberanţă, de învălmășeală și de graba iscată de iluzia prosperităţii celui de-al treilea deceniu. Muzica nouă era multicoloră, viguroasă, evocatoare, la nevoie producând o senzaţie de eliberare din obsesiile trecutului în oamenii copleșiţi de presiunea mediului și a condiţiilor sociale. Aproape

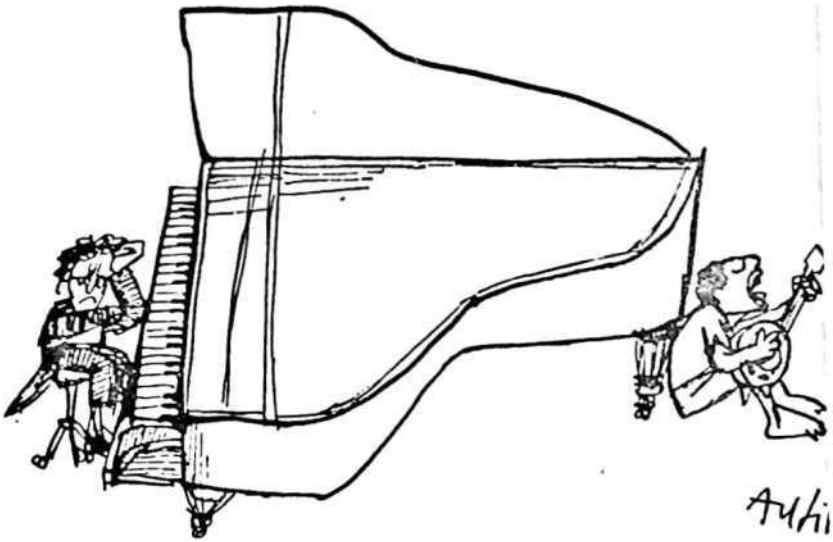
nimeni nu se gândea, deocamdată, că noutatea artei jazz-ului constă nu numai în instrumentele cu timbruri încă necunoscute, nici doar în prospeţimea lui ritmică, ci în faptul că interpreţii lui trăiau simultan actul creaţiei și al expresiei. Limbajul acesta nu se putea constitui decât înăuntrul unei legături permanente între interpret și public, intensitatea relaţiei dintre ei condiţionând de fapt ritmul dezvoltării lui.

Era în muzica făurită de negrii americani și concretizată în multe variante, determinate de înzestrarea artistică a muzicanţilor, o succesi une arbitrară de formule ritmice, melodice și armonice, de metafore sonore, care stârneau o stare de tensiune emoţională, variind bineînteles după cât și ce comunicau interpreţii ei pe planul artei. Când, mai târziu, unele orientări ale jazz-ului de după al doilea război s-au străduit să excludă emoţia și să se confunde cu tehnicile muzicale moderniste, numărul adepţilor lui a scăzut, ivindu-se fracţiunile esoterice ale diferitelor stiluri novatoare despre care va fi vorba în capitolele următoare. Dar chiar şti lurile acestea, ramificate din tulpina jazz-ului clasic, au imprimat ultimului sfert de secol o amprentă proprie, pe care o recunoaştem în perioadele ale căror martori am fost.

Iată de ce istoricul, filosoful culturii, sociologul zilelor noastre, care încearcă să schi teze un portret cât de cât fidel al omului și artei sale în acest secol, căutând să interpreteze ambianţa și mediul lui spiritual, izvoarele de unde îşi alimentează emoţiile, felul de a simţi și de a reacţiona la solicitările din jur, nu poate să treacă sub tăcere jazz-ul, unul din cele mai originale și mai răspândite fenomene de artă ale timpurilor noi. Un critic francez afirmă chiar că, din 1920, muzica de jazz a fost substanţa necesară care a hrănit o întreagă generaţie. Numeroasele ei interpretări și analize profesionale, unele de detaliu, altele aspirând la o viziune de ansamblu și, deci, la implicaţiile ei profunde în evoluţia artei moderne, dar contradictorii în privinţa fondului istoric și estetic al problemei, acceptă oricum faptul că ea este mai mult decât un simplu episod sau decor sonor în succesiunea diverselor etape ale existenţei contemporane, aparţinând spiritului general al secolului.

Cercetat de atâţia și încă de nimeni definitiv lămurit, deoarece judecăţile estetice asupra lui sunt destul de aproximative, apoi pentru că e o formă de artă complexă, agitată de anti nomii și cu multiple orientări stilistice, jazz-ul dilată totuși căile către o cunoaştere mai adâncă a omului acestui veac, cu care se ivește și se dezvoltă într-o strânsă unitate.

Recapitularea prezentă îşi propune să da verifice, în măsura în care acest lucru este cu pu ţintă, care sunt originile jazz-ului, datorită căror elemente trebuie el considerat o artă majoră, stilurile și modalităţile sale de exprimare, cum a influenţat și mai influenţează arta muzicală modernă, ce perspective ar putea avea în viitor.



Caricatură franceză despre divergenţa de opinii dintre adepţii muzicii clasice și cei ai muzicii de jazz.

O asemenea încercare ridică în calea cercetătorului dificultăţi, necunoscute în obișnuita activitate muzicologică, prin bogăţia și varietatea de aspecte a fenomenului. El i-a divizat de altfel pe critici și pe oamenii de cultură, atât pe cei ce se preocupă de muzică, cât și pe cei ce urmăresc manifestările de natură spirituală pe o arie mai vastă, în două tabere opuse, chiar și acum când jazz-ul nu mai este la începuturile lui.

Divergenţele de vedere sunt interesante, dar ele rămân deocamdată în afara obiectivelor urmărite de noi. Ţinem doar să ne spunem părerea că ceea ce produce o înfruntare atât de acută a opiniilor este, pe de o parte, popularitatea muzicii de jazz, care pe unii îi impresionează favorabil, pe alţii îi determină la o atitudine contrară, pe de altă — parte, se datorează formulelor moderniste, care au îndepărtat de multe ori pe jazzmeni de tiparele și caracterele specifice, de spontaneitatea, tinereţea și elanul acestei muzici. Multora ea le apare ca produsul unei crize și nu al unei evoluţii istorice fireşti. Hibriditatea câtorva stiluri ale lui iritând spiritele crescute în religia valorilor academice ale culturii. După părerea acestora, jazz-ul ar fi o violentă reîntoarcere a creatorilor, interpreţilor și amatorilor de jazz la primitivism, la un debut „barbar* pe care cultura artistică a omenirii l-a depășit de mult.

Dacă ar fi să acceptăm negarea integrală a valorii muzicii de jazz, cum am mai putea înţelege de ce Straviński prelucrează tangoul și ragtime-ul, de ce Ravel dedică una din celebrele sale compoziţii boleroului, a cărui rit mică îşi are originea în fondul popular de unde se inspiră și jazz-ul, de ce Gershwin compune o rapsodie

și chiar o operă cu intonaţiile și motivele acestei muzici, de ce o piesă a lui Haciaturian impresionează prin pulsaţia mecanică a ritmicii de jazz, de ce Bartók, Prokofiev, Honegger, Milhaud, Poulenc, Aurie, Britten și mulţi alţi compozitori sesizează originalitatea jazz-ului și contribuţia lui la în bogăţirea, diversificarea, vivificarea artei muzicale moderne, folosindu-i din plin sugestiile?

Spre a afla un răspuns la această nedumerire, trebuie să parcurgem, fie și în forma unui *digest,* etapele ce le vom recapitula în cartea aceasta, al cărei rost este de a-l familiariza pe cititor cu drumul parcurs de jazz de la începuturile lui până în zilele noastre.

Nu suntem singuri în această tentativă de clarificare a valorii, poziţiei și perspectivelor noii arte.

Ea este reluată mereu, în diverse ţari și din diferite unghiuri de vedere, de muzicieni, compozitori, istorici, economiști, etno grafi, esteticieni și filosofi, pentru că jazz-ul dezvăluie nuanţe ce ar putea să ne scape, fără cunoaşterea lui, din determinarea ambiantei muzicale a omului contemporan.

Curiozitatea avidă de noutate, imprevizibilui, surpriza, întâmplarea neașteptată, care modifică brusc mersul evenimentelor, nu caracterizează doar deceniile nașterii și maturi zării jazz-ului, ci și jazz-ul însuși. El este, după Wingy Manone, care făcea aluzie la swing.

„O *accelerare a mișcării, fără a părăsi însă tempoul inițial”,* Gene Krupa credea că ar fi *„O libertate completă, inspirată de fantezia ritmică a interpreților”,* Glenn Miller îl soco tea *„o senzație de mișcare intensă, care poate fi comunicată și altora”,* pentru Terry Shand era *„cooperarea sintetică a doua, trei sau mai imcite instrumente, susținând un instrument se list”,* lui Frankie Froeba îi provoca *„o senzație de plutire”,* iar după Honegger este o artă *„densă, epigramatică”.*

Ivindu-se pe dealurile Ozarkului, prin păpurișurile Louisianei, pe plantațiile de bum bac ale Virginiei, în porturile fluviului Mississippi și în cafenelele, barurile, bordelurile New Orleans-ului, într-un decor de cele mai adeseori sordid și trivial (oare ce devenea dacă apărea și evolua în sălile de concert?), jazz-ul s-a exprimat într-adevăr în forme scurte, epigramatice. Cu toată „scurtimea” lui, el a developat o tehnică complicată, care a reinterpretat întreaga bază ritmică a muzicii, a lărgit nebănuit resursele intonației și tehnici instrumentale, a intensificat — dincolo de tot ce se știa înainte — până și disciplina unora din instrumentele clasice, adăugându-le culori și timbruri până atunci necunoscute.

Aflăm din dicționarul *Webster* al limbii engleze că jazz-ul ar fi o muzică *„folosită îndeosebi pentru dans, derivată din ragtime, căreia i s-au adăugat zgomote excesive, ritmuri febrile și sincopări subtile”,* iar unul din dicționarele muzicale de cea mai largă circulație, *Dictionary of Modern Music and Musicians,* pretinde că el este *„muzica de dans a populațiilor de culoare, având ritmuri libere și excesiv sincopate”.* Într-un articol publicat în cotidianul *Rampa* din București (18 octombrie 1935), Mihail Sebastian constata că interpreții de jazz au impus muzicii universale ritmul lor, disonanțele lor, stranile lor melodii, vacarmul lor plin de culoare, de stridență, de frenezie și neliniște; *„toate acestea au intrat în muzica de azi și se găsesc profund înrădă cinate în structura cântecului și a piesei simfonice”.*

Există o bogată istorie a jazz-ului și în Eu ropa, care începe cu paginile ce i-au fost con sacrate de Coeuroy, Schaeffner, Goffin și Hodeir, toți autori de limbă franceză și, se pare, cei mai buni jazzologi de pe continent. Cu toate acestea, o definiție concisă și exhaustivă nu a fost dată încă acestei muzici, astfel că nu vom căuta nici noi să aflăm una. În aparență, spune Barry Ulanov *(A History of Jazz în America,* 1957), jazz-ul este dezordine și confuzie sonoră, care derivă din mozaicul de stiluri și maniere, din numărul mare al, compozitorilor și interpreților, din repertoriul voluminos de piese ce reclamă o perspectivă în timp mult mai vastă spre a putea câștiga o orientare obiectivă. E dificil procesul acesta, încercat în multe studii și cărți, de a separa ceea ce e bun în jazz de ceea ce e mai puțin bun. Încercarea n-a fost dusă încă până la sfârșit de niciunul dintre muzicologii sau, cum li se spune, de *jazzologii* celebri, ca Leonard Feather, John Hammond, Nat Hentoff, William Rusell, Günther Schuller, Nat Shapiro, George Simon, Marshall Steams, Barry Ulanov (S.U.A.), Stuart Allen, Ernest Bornemann (Marea Britanie), Andre Coeuroy, Robert Goffin, Andre Hodeir, Lucien Malson, Hugues Panassie (Belgia și Franța), Joachim Ernst Berendt, Paul Bernhard (R.F. Germania), Augusto Caraceni, Livio Ceri, Ezio Levi, Carlo Loffredo (IItalia) ș.m.a., fiindcă apar mereu elemente inedite, în jazz, artiști și stiluri noi, care le dezvoltă sau le resping pe cele

anterioare.

Sarcina glosatorului este cu atât mai grea cu cât în muzica de jazz fuzionează, de fapt, două arte distincte: arta compoziţiei și arta execuţiei. Cum să găsești termenul cel mai nimerit pentru acest fenomen de artă? Definiţii au fost formulate, desigur, mai demult, și nu este lipsită de interes citarea câtorva din ele, atât din tabăra adepţilor sau profesio niștilor jazz-ului, cât și din cea adversă. Benny Goodman i-a spus „o *improvizaţie colectivă, integrată într-o unitate ritmică",* formulă descoperită în comun cu Hammond și Steams și adoptată de mulţi alţi autori ca fiind, în ciuda nuanţei ei simplificatoare, deosebit de adecvată. *„E o muzică nouă, cu un ritm distinct și cu o melodie specifică, de improvizaţie continuă",* afirmă Barry Ulanov; *„E muzica satanei"* exclamă Bernard Shaw; *„… solidaritatea și vigoarea compactă a atacului, combinarea în așa fel a execuţiei instrumentale, încât să trezească în auditori instinctele cinetice"* după Ozzie Nelson; *„creator al unei atmosfere de desfrâu și erotism"* acuză A. Pen-Cerno, ca Robert Goffin să nu se şi tueze prea departe când spune că *„e un stupefiant de care trebuie să se ţină seamă"! „Multiplicitatea subdiviziunilor în fiecare pulsaţie ritmică și interpretarea precisă a tuturor acestor impulsuri",* opinează Morton Kahn și Payson Re; *„e un păgubitor surogat al artei",* conclude G. Șneerson; *„o muzică vie, provocatoare de euforie și relaxare",* pretinde Frankie Froeba; *„simptomul decadenţei culturii americane",* dă sentinţa V. Gorodiński; *„e strigătul de eliberare al negrilor și creolilor, care i-au îmbibat sunetele cu sentimentul singurătăţii și al mizeriei lor abrutizante"* crede Goffin; *„ciuma ce ameninţă să cuprindă întreaga muzică europeană",* strigă alarmat compozitorul Hans Pfitzner; „e o experienţă *spirituală dintre cele mai valoroase ale prezentului",* scria Cocteau; *„sfârşitul muzicii",* decretează Julien Green; „e o *artă care înfioară și evocă",* mărturisea Milhaud; *„poate că e modul cel mai util de a pierde vremea al omului citadin",* susţinea G.K. Chesterton. *„Dacă-i înveţi limba, jazz-ul sugerează emoţiile în time ale sufletului, reacţiile adânci ale subcon știentului",* spune Günther Schuller; *„e o muzică bine făcută, nu numai frumoasă, dar și foarte interesantă, din toate punctele de vedere",* declară I. Nonna-Otescu; *„este o expresie a folclorului populaţiei de culoare din Sta tele Unite ale Americii, având o caracteristică diferită de toate celelalte forme de muzică; creaţia instantanee a artistului interpret",* ne lămurește Federico Britos ca, în sfârșit, Jelly Roll Morton să exclame, nu fără emfază: *„Jazz-ul sunt eu!"*

Alura de paradox a unora din aceste definiţii, veninul altora dintre ele, ca și aproximaţia celor mai multe relevă dificultatea de a răspunde fără divagaţii și explicaţii la întrebarea înscrisă în fruntea primului capitol: ce este jazz-ul? Ella Fitzgerald, una dintre cele mai populare vocaliste ale jazz-ului din zilele noastre, a concretizat cu duh dificultatea aceasta în răspunsul dat aceleiași întrebări:

„Nu știu… și înainte chiar de a-ţi da seama ce este, cânţi și dansezi!"

O definiţie știinţifică și unanim valabilă a jazz-ului este, deocamdată, cu atât mai problematică, cu cât s-au făcut și se fac mereu con fuzii între muzica de jazz propriu-zisă și între cea contaminata de intonaţiile, tehnica, instrumentele jazzistice, între arta aceasta nouă și aspectele distractive, comerciale ale ei. Jazz-

ul a slujit, ce-i drept, dansul și diferitele moduri de distracţie, dar nu s-a confundat niciodată în întregime cu ele. Evoluţia lui manifestă o năzuinţă spre stilizare, devenind o expresie pregnantă, cu funcţii emotive, a sentimentelor vieţii contemporane. Deși a jucat un rol de catalizator în apariţia și difuzarea tangoului, a one-stepului, a foxtrotului, a charlestonului, a rumbei și a multor forme de dans răspândite pretutindeni, el cultivă o pulsaţie ritmică stră mă de formele larg dansante ale epocii noastre, evocând simplitatea comunităţilor rurale ar haice — nu neapărat și primitive! — unde sentimentul participării la viaţă în ambianţa unor structuri colective de existenţă este intensificat până la extaz de imaginaţia ritmică.

Greșesc aşadar cei ce identifică evoluţia jazz-ului cu tendinţele de stilizare a muncii de dans și ușoare. Firește, jazz-ul a asimilat și continuă să asimileze cu dezinvoltură tot ce se oferă fanteziei creatorilor și interpreţilor lui, în felul cum suita barocă a absorbit și a stilizat dansurile populare și pe cele de salon, sau așa cum clasicii vienezi au retopit în simfoniile și cvartetele lor mișcările jocurilor populare, ale laendlerului și polcii germane.

Jazz-ul este, oricum, mai mult decât o muzică ivită în aerul echivoc al localurilor de Petre cere din estuarul marelui fluviu american; e o artă vie, senzuală, plină de bucuria și de frământările existenţei moderne, care redă ne astâmpărul și vivacitatea timpului nostru într-o expresie sonoră uimitor de plastică. Prin verva neobosită a amănuntelor ritmice, executate adeseori de artiști geniali, prin culoarea neînce tat nouă a timbrurilor instrumentale, prin sinceritatea cu care invită și ia parte la existenţa colectivă, arta aceasta ne învaţă să privim cu mai mare acuitate lumea occidentală, ne înles neşte descoperirea în ea a unor lucruri pe care nu le știam și ne face să înţelegem mai lesne adevăratul sens al exclamaţiei lui Gauguin izolat în feericele insule ale Polineziei: *„Barbarie tu es pour moi un rajeunissement!”* — bar barie, tu ești pentru mine o reîntinerire.

Muzicienii de jazz au regăsit un factor aproape cu desăvârșire uitat de arta cultă: im provizaţia, spontaneitatea exprimării, cultivarea artei într-o organică comuniune a creatorilor, interpreţilor și ascultătorilor. S-a născut în acest fel o nouă tehnică și a fost intensificată valorificarea anumitor instrumente, dincolo de utilizarea lor tradiţională în alte genuri ale muzicii, instrumentelor solistice li s-au descoperit culori mai pregnante și i s-a imprimat muzicii o frenezie sonoră în întregime specifiică secolului.

Că interpreţii de jazz au transformat adesea arta aceasta în surse de beneficii ale industriei discului și cinematografului, că o parte din amalgamul incert pe care-l produc se confundă cu superficialitatea, cu zgomotele stupide, cu distracţia unor straturi sociale fără aspiraţii nobile și fără idealuri etice, că în sfârșit anumite forme ale jazz-ului sofisticat tind spre o rece intelectualizare a muzicii, refractară emoţiei sincere, toate acestea nu afectează noutatea izbitoare și valoarea universală a unui idiom muzical, care constituie o autentică prezenţă artistică în epocă și al cărui inedit surprinde și derutează pe cei ancoraţi încă în conformismul celor știute.

II. ORIGINILE JAZZ-ULUI.

- **MOŞTENIREA AFRICANĂ.**
- **STEAUA CĂLĂUZITOARE A MUZICII DE JAZZ.**
- **PROTESTUL LUI HEINE.**
- **O *„COMEDIE NEAGRĂ”* PENTRU AMUZAMENTUL SPECTATORILOR ALBI.**
- **CÂNTECE CU GUST DE LACRIMI.**

„... influenţa Africii asupra muzicii americane va fi, într-o bună zi, prilej de mândrie pentru noi toţi”.

CHARLES EDWARD SMITH

Toate descoperirile îşi au neajunsurile lor.

Descoperirea jazz-ului, ca o nouă expresie artistică, a pus la lucru imaginaţia multor cercetători — unii cu totul străini de muzică — a căror muncă, de atâtea ori pasionată, e legitimată de interesul pe care problema îl comportă. Dar, oare, sunt la fel de legitime punctele de vedere, ireconciliabile aproape, la care au ajuns atâţia dintre investigatorii originilor artei jazz-ului?

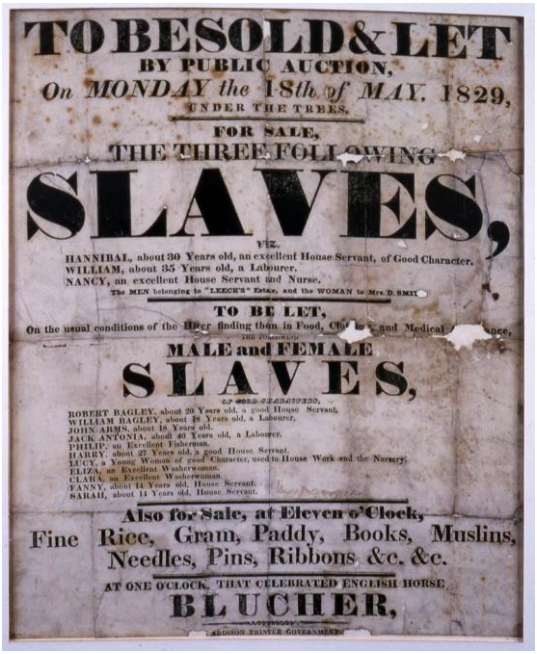
Teoriile diverse asupra acestor origini se datoresc, pare-se, perspectivelor variate din care a fost întreprinsă clarificarea izvoarelor unei modalităţi inedite de a face muzică, inaugurând în arta americană și, mai apoi, în cea mondială un stil de a cânta cu totul nou, înzestrat cu o mare putere de comunicare. Într-adevăr, punctele de vedere sunt atât de divergente și atât de opuse părerile exprimate, încât americanul Albert J. McCarthy (Nat Hentof și Albert J. McCarthy, *Jazz,* 1959) propunea, cu deplină îndreptăţire, ca istoria jazz-ului să se numească „studiu asupra polemicii”.

Ceea ce trebuie să reţinem din vasta frescă de teorii și supoziţii, obligate să înregistreze numele și talentul, uneori copleșitor, al sutelor și miilor de negri săltaţi din anonimat de arta lor interpretativ-creatoare și aducând cu ei duioșia, blândeţea și înţelepciunea, dar și vivacitatea, neastâmpărul, clocotul de energie filtrate de oamenii de culoare dintr-o multiseculara experienţă, este fondul popular al muzicii de jazz. Conţinutul, limbajul, intonaţiile ei comunică instinctiv cu viaţa mulţimilor și iscă în ele sentimentul regăsirii unor sensuri arhaice ale ritmului și cântecului. Comunicarea spontană a trezit suspiciunea muzicologilor și esteticienilor doar atâta timp cât nu s-au precizat sursele folclorice ale noii arte. Odată aceste surse identificate, facilitatea comunicării a fost pusă pe seama substanţei populare a jazz-ului.

Deși jazz-ul este o artă tipic americană, născută în spaţiul geografic și în ambianţa socială a Statelor Unite, pentru noi e limpede că, la baza lui, se află

vestigiile culturii africane, steaua călăuzitoare a întregului proces de evoluţie a muzicii de jazz. Dacă factorii esenţiali ai structurii ei artistice — ritm, melodie, ar monie, intonaţie — s-au încărcat de influenţele stilistice ale muzici europene, de la șansoneta franceză și valsul vienez la fadoul portughez și flamencoul hispan, albia în care se dezvoltă rămâne arta tribală a Africii, îndeosebi aceea din Senegal, Guineea, Congo și coasta occidentală, transplantată în patria de adopţiune impusă negrilor. Asemenea izvoarelor subterane, ecourile patriei lor de origine se strecoară printre straturile de argilă, de nisip și de piatră, ca să ţâşnească pe la sfârșitul veacului trecut translucide și puternice, fiindcă îşi dezbrăcaseră, în zbateri și chin, povara de zgură.

În cursul plasării jazz-ului, a istoriei și limbajului său în cadrul mai larg al fenomenelor sociale și artistice contemporane s-a ţinut seama de acest adevăr, cu neputinţă de trecut cu vederea. Barry Ulanov caută însă să ne convingă că originile jazz-ului se găsesc mai degrabă în aria „producţiilor de taraf" europene, decât în bătaia ritmică a tobelor africane. Nu-l credem și nu putem fi de acord cu el;


TO BE SOLD & LET
BY PUBLIC AUCTION,
On MONDAY the 18th of MAY. 1829,
UNDER THE TREES,
FOR SALE,
THE THREE FOLLOWING
SLAVES,
VIZ.
HANNIBAL, about 30 Years old, an excellent House Servant, of Good Character.
WILLIAM, about 35 Years old, a Labourer.
NANCY, an excellent House Servant and Nurse.
The MEN belonging to "LEECH'S" Estate, and the WOMAN to Mrs. D. SMI[illegible]
TO BE LET,
On the usual conditions of the Hirer finding them in Food, Cl[illegible] and Medical [illegible]nce,
MALE and FEMALE
SLAVES,
ROBERT BAGLEY, about 20 Years old, a good House Servant,
WILLIAM BAGLEY, about 18 Years old, a Labourer,
JOHN ARMS, about 18 Years old,
JACK ANTONIA, about 40 Years old, a Labourer,
PHILIP, an Excellent Fisherman,
HARRY, about 27 Years old, a good House Servant,
LUCY, a Young Woman of good Character, used to House Work and the Nursery,
ELIZA, an Excellent Washerwoman,
CLARA, an Excellent Washerwoman,
FANNY, about 14 Years old, House Servant,
SARAH, about 14 Years old, House Servant.
Also for Sale, at Eleven o'Clock,
Fine Rice, Gram, Paddy, Books, Muslins, Needles, Pins, Ribbons &c. &c.
AT ONE O'CLOCK, THAT CELEBRATED ENGLISH HORSE,
BLUCHER,
ADDISON PRINTER GOVERNMENT

Afișul unei licitaţii publice de sclavi negri, care erau vânduţi
încă și la mijlocul secolului XIX ca o marfă oarecare.

o retrospectivă a evenimentelor istorice, conjugată cu analiza atentă a componentelor artistice ale jazz-ului, îi infirmă părerea, astfel că afirmaţia după care procesul lent de neutralizare și adap tare a muzicii europene la condiţiile

americane ar fi dus la apariţia bluesului și a jazz-ului trebuie considerată o exagerare lipsită de temei.

În 1”2, călătorul portughez Antam Gonsalvez, care și-a dobândit o tristă faimă în istoria sclavagismului, a transportat zece negri afri cani la Lisabona, sub pretextul că „le salvează sufletele”! După o jumătate de secol de la acest timid preludiu al celui mai rușinos negoţ din câte a cunoscut omenirea, Cristofor Columb aducea în Spania cinci sute de indieni din America Centrală, de astă dată cu scopul mărturisit de a-i vinde, ca pe orice altă marfă, în piaţa din Sevilla. Călătorii, amiralii, piraţii au făcut la fel timp de trei secole și jumătate, convinși că „drepturile omului nu sunt decât o jalnică trăncăneală a filosofilor și poeţilor.

Corăbiile engleze, franceze, spaniole, portugheze, suedeze și olandeze aveau să debarce fără întrerupere, în porturile americane, sclavi negri, vânzându-i la preţuri ce variau după împrejurări și la stăpâni a căror atitudine faţă de „marfa* cumpărată varia și ea, îndepărtându-se însă foarte puţin de cruzimea și into leranţa pseudopuritanismu» lui american din perioada colonialistă.

Monstruosul comerţ a stârnit condeiul ascuţit al lui Heinrich Heine la un protest vehement, menit să cutremure conștiinţa omenirii. El a schiţat, într-o baladă a sa, portretul lui Mynheer van Koek, armatorul care socotește în cabina corabiei lui ce câştig va putea trage din marfa vie încărcată pe coastele de vest ale Africii. Oricât de bune ar fi fost cauciucul, piperul, aurul și fildeșul, marfa neagră era mai bună decât toate, odată ce cinci sute de senegalezi *„cu carnea de piatră și tendoanele de fier”* aduceau un beneficiu de cel puţin opt sute la sută, chiar dacă până la portul de destinaţie nu rămâneau în viaţă decât jumătate din ei. La Rio de Janeiro, de pildă, se plăteau o sută de galbeni de fiecare negru valid. Nu mai că, pe corabia armatorului olandez, mortalitatea e din ce în ce mai mare, ba sunt și unii care se prefac morţi, fiindcă preferă să fie azvârliţi de vii în mare și sfâșiaţi de rechini, decât să ajungă robi într-o lume străină, cu mizeria, abrutizarea, exploatarea și cruzimea ei ce mergea până la bătăi și omor, despre care aflaseră câte ceva în ciuda distanţelor dintre cele două continente și a absenţei oricărui mijloc de comunicare, în afara vaselor comerciale și de război ale albilor. Cum soarele torid, mâncarea puţină și torpoarea inactivităţii nu fac decât să grăbească moartea unora și să alimenteze gândurile de sinucidere ale altora, negustorul de sclavi născocește cu medicul vasului un remediu *sui generis,* scoţând cătușele negrilor și silindu-i să cânte și să danseze. Biciul unui matelot îi face să joace fără întrerupere, spre a-i înviora, încât pare că puntea are să se sfarme de ritmul bătăilor de picioare în podea. Rechinii, treziţi din somnul lor acvatic, înconjoară corabia și așteaptă cu ochii holbaţi prada, în timp ce Mynheer van Koek se roagă cu pioșenie creștinească pentru ca Domnul din ceruri să cruţe viaţa negrilor, *„căci de nu-i rămân cel puţin două sute din cei cinci sute îmbarcaţi la plecare afacerea are să se ducă pe copcă”!*

Sclavajul avea să fie abolit în Statele Unite ale Americii abia în 1865, când ţara număra multe zeci și sute de mii de negri. Cu toată interdicţia legală — impusă de suedezi la 1813, de olandezi după câteva luni, de francezi în 1815, iar de spanioli la 1820 — comerţul cu oamenii de culoare a stăruit încă decenii în șir. Au stăruit

îndeosebi mentalitatea și atitudinile opresive faţă de negri, nemodificate integral nici în zilele noastre, după atâtea invenţii tehnice și după un avânt atât de general al culturii care aspiră la lărgirea orizontului înţelegerii și la sensibilizarea oamenilor la for mele mai înalte de convieţuire.

Siliţi să-și părăsească patria nativă şi că în dure pe plantaţiile moșierilor albi, aroganţi și violenţi, un regim de ocnă, negrii au descoperit în amintirile de artă și cultură populară aduse de acasă o pârghie pentru rezistenţa lor morală. Viaţa pe care o duceau era o antiteză absolută a versiunii existenţei umane în Africa. Proprietarii refuzau să recunoască sclavilor folosiţi la muncile grele ale cultivării bumbacului, indigoului, orezului, tutunului etc. Orice „Moștenire rasială* de domeniu spiritual. Mai mult chiar. În opinia publică a majorităţii populaţiei albe, negrii erau confundaţi cu maimuţele. Leroy Jones, singurul autor negru al unei exegeze istorico-filosofice despre muzica de jazz *(Blues People. Negro Music in White America,*1963), citează jurnalul de pe la 1840 al actriţei americane Frances Anne Kemble, care, auzind niște sclavi negri cântând pe o plantaţie din

Georgia, a fost vrăjită de muzicalitatea lor;

când însă unul din acești muncitori confundaţi cu animalele casnice îi vorbește, stupoarea ei nu cunoaşte margini, fiindcă nu se aștepta ca „fraţii negri" să cunoască limbajul comunicării articulate: *„… mărturisesc că mi-a fost cu neputinţă să-mi închipui că negrii ar fi în stare să scoată sunete articulate, care să-i deosebească de maimuţe, de pildă"!*

Câţi americani albi din cele două secole de sclavagism nu s-ar fi mirat aflând, bunăoară, de extazul lui Stanley auzind cântecele corale, de o rară fantezie ritmică, ale indigenilor din Variam sau citind, în secolul nostru, rândurile entuziasmate ale lui Andre Gide despre dansul triburilor de masași, ale căror jocuri rituale se transformau, sub poleiul lunii, într-un soi de transă frenetică, despre *„impresia polifonică"* a cântecelor negre care erau, după opinia scriitorului francez, *„de o mare bogăţie armonică și ritmică".*

Poliritmia muzicii africane, pe care jazz-ul avea s-o adopte și s-o dezvolte, rezultă într-adevăr din execuţia simultană a două sau mai multe ritmuri separate — o combinaţie de 3/4, 6/8 și 4/4, căreia i se adaugă complexitatea ritmică a bătăilor din palme, de picioare, și interjecţiile, pe timpii accentuaţi sau neaccentuaţi, ale dansatorilor și privitorilor. Teoretici erai afirmă azi că nu există o limită a combinaţiilor ce se pot suprapune ritmului de marș: un combo obișnuit, alcătuit din șase persoane și cântând în stilul New Orleans, este capabil să producă o urzeală ritmică pe care niciun aparat existent nu e în stare s-o analizeze, nici s-o reproducă într-o diagramă lizibilă!

Munca și dansurile africane, iată tot ce le rămăsese, din miezul patriei lor de foc, negri lor folosiţi în sistemul inchizitorial al plantaţiilor, adevărate lagăre de concentrare, *„teribile pentru cine a suferit rigorile lor"* (Ernest Borneman, *The Roots of Jazz,* 1959). În condiţiile acestea vitrege sau, poate, tocmai datorită lor, au putut să se conserve apoi ecourile puternice de muzică africană, așa cum iobagii noștri au păstrat, în condiţii asemănătoare de robie, multe din cântecele și basmele lor

tradiţionale. Încurajaţi și unii și alţii să cânte și să danseze — proprietarii știind că munca sporește în sprinteneală la incitarea muzicii — ei câştigau, cum spune același Borneman, în *circenses* ceea ce pierdeau în *panem.*

Era o adevărată „comedie neagră” pentru amuzamentul spectatorilor albi — o comedie care a evoluat treptat în forme de spectacol, cultivat de trupele „menestrelilor” de pe la mijlocul veacului trecut.

Afișele păstrate în câteva arhive și biblioteci new-yorkeze sunt mărturia faimei de care s-au bucurat comedianţii de culoare sau cei albi, cu faţa spoită în negru, în cele mai variate categorii ale populaţiei americane. Ei puneau în discuţie valori infinit superioare valorii unor existenţe individuale sau de grup minoritar, prezentând în scurte scenete dramatice sau în momente de dans și muzică însăși soarta oamenilor prinși în viitoare, speranţa, mânia, revolta, capacitatea de jertfă, mândria, setea de răzbunare și deznădejdea lor.

Cu toate râsetele iscate în sală, parodiile cu funcţie satirică ale menestrelilor au deschis un drum nou în teatrul american, fiindcă au avut curajul de a zugrăvi viaţa și realitatea, situaţia concretă a societăţii. În ele, negrii au fost prezentaţi pentru prima oară nu ca niște vite de povară puse la jug, ci ca niște fiinţe omenești nutrind năzuinţa firească de a se bucura de drepturi civile, la fel cu toată lumea, ideea care însufleţea spiritul multor spectatori lipsiţi de prejudecăţi rasiale.

Pe o schemă dată, trupele inventau personaje amuzante, dezbăteau la modul critic aspecte din realităţile epocii și imitau dialectul localităţilor unde tocmai li se întâmpla să joace.

Înainte însă, ele căutau să se informeze asupra evenimentelor mal recente, aflând în acest fel detalii pitorești despre atitudinea opiniei publice faţă de micile tiranii locale și faţă de tirania mare a segregaţiei. Publicul intervenea adesea cu reflecţiile lui, îngroșând câte o glumă sau comentând vreo situaţie care îl captiva.

Un podium ceva mai ridicat, cu câteva trepte, cu decorurile constând din culise ieftine, se căror întoarcere putea schimba faţa comediei burlești în dramă sau tragedie și oferind astfel spectatorilor mereu alte aspecte, acesta era teatrul agreat acum un secol de americanul din provincie, de fermierul trăind la mari depărtări de așezările urbane, de muncitorul angajat la construirea șoselelor și căilor ferate prin ţinuturile sălbatice ale vastului continent.

Muzicanţii ce însoţeau trupele comedianţilor ambulanţi, când nu acompaniau cupletele și dansurile, trebuia să întreţină publicul în timpul modificărilor de decor, epilogând sceneta abia terminată și prevestind-o pe aceea care urma. Ritmul muzicii avea întotdeauna accentele brodate pe verva mișcării, pe veselia și mlădierea celor mai hazlii măscări. Pe un fond armonic dat, instrumentiștii improvizau fără să se repete și fără să dea semne de oboseală, cu o fantezie ritmică și melodică uluitoare, ceea ce vor face mai târziu și jazzmenii.

O caricatură americană despre “Cântecul de muncă”.

S-au scris pagini remarcabile despre acest teatru de „trei parale” al americanilor, în care se vorbește într-un diapazon admirativ despre „noua” muzică ce răsuna între culisele lui. Nu mai că muzica aceasta, pe cale de a-și găsi tonul adecvat cu spontaneitatea și vitalitatea improvizaţiei, care era un mod de a cânta specific oamenilor de culoare, având și o tehnică proprie de a intona și fraza, a răsunat întâia oară nu pe scândura scenelor improvizate, ci pe plantaţii, în docurile porturilor maritime și fluviale, pe șantierele de construcţii ale statelor sudice.

Între cele opt tipuri de bază ale cântecelor tribale africane stabilite de Borneman, un loc important îl ocupă cele născocite de muncitorii negri pentru ușurarea activităţilor prin ritm, pentru sincronizarea mișcărilor colective, și cântecele satirice ale grupurilor aflate în întrecere.

Pe plantaţii, munca începea înainte de răsăritul soarelui, în acea scurtă și trecătoare clipă a crăpatului de ziuă, în care freamătul vântului nu s-a trezit încă spre a înfiora suprafaţa bălţilor oglindind cerul întreg cu norii lui zburători. Clipa aceasta se consuma repede, atât de repede, încât negrul nu avea nici măcar răgazul de a-și privi umbra smolită în luciul apei.

Prima tresărire a firelor de iarbă însemna de obicei reluarea corvezii de fiecare zi. Deodată, de pe o movilă ce părea pustie până adineauri, pornea spre zarea portocalie o chemare guturală, ca rostogolirea unui bolovan într-o râpă; altele îi răspundeau din dreapta și din stânga, de pretutindeni, răguşite și tremurate, ca ieşite din pâlnia unor goarne: sclavii se îndemnau la muncă prin strigătele lor, vi braţe cu ajutorul indexului aşezat pe omuşor.

Cântecul se înfiripa spontan, mereu același și, cu toate acestea, mereu altul: este cântecul de plantaţie, *plantation song,* originar din depăr tata Africă, mlădiat însă pe măsura noilor forme de viaţă și în consonanţă cu rezonanţele unui orizont străin.

Unul din cele mai cunoscute cântece de plantaţie, datând din epoca sclavagismului șiinti tulat *Carry me back to old Virginia,* exprimă nostalgia negrilor născuţi în sudul însorit și duși de stăpânii lor în statele cu climă mai rece ale nordului. În multe din ele se strecoară ghimpii satirei sociale, ca în sprintenul *Ain't it a shame?* (Nu-i o rușine?): *„Nu-i o rușine să bei duminica? / Nu-i o rușine să-ţi cotonogesti nevasta duminica? / Ei bine, aveţi la dispoziţie și lunea, / și marţea și miercurea, / și toate celelalte zile ale săptămânii, / spre a vă îndopa în voie cu alcool / și a vă mardi consoarta"!* în altele vibrează o strună de melancolie, ca bunăoară în *Comfield Medley: „Holdele de grâu se leagănă în soare, / turma behăie domol și șuieră vaporul. / De ce pământul mi se pare totuși trist? / De ce, de ce îmi vine să tot cânt?"*

Mark Twain și-a adus aminte de felul cum le cântau mateloţii negri pe vasele fluviale, cu ritmul contaminat de trepidaţia uniformă a maşinilor de aburi. El a evocat în scrierile sale și cântecele cultice, *spirituals,* singurele despre care majoritatea cercetătorilor originilor jazz-ului sunt unanimi de părere că au fost create de oamenii de culoare protestanţi, pe pământ american, începând cam din a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

După serviciul religios, credincioșii dansau chiar în casele de rugăciune. Pastorii evanghelici le stârneau entuziasmul, propovăduindu-le despre speranţa într-un viitor mai fericit, pe care oamenii de culoare îl doreau realizat nu în paradisul teologilor, ci pe acest pământ în sorit, scăldat de ape și înfiorat de vânt. De asta apoi flăcările iadului le vedeau — aprinzându-se chiar pe plantaţiile lucrate de ei, mistuind egoismul, tirania, lipsa de umanitate a proprietarilor. Predicile trezeau într-înşii curajul de a suporta privaţiunile fără număr, le în bogăţeau imaginaţia și deșteptau în ei perspective necunoscute înainte. Cântecele le alimentau revolta, fiindcă multe din ele condamnau robia, încercările de asuprire a omului de către om, persecuţia și opresiunea, exaltând libertatea și dreptul tuturor la o existenţă demnă, la muncă și la bucuriile vieţii.

Sub tavanul împodobit cu roze și crini de hârtie, băncile erau date la perete și congregaţia, încolonată unul câte unul, cânta melodiile de care avea nevoie. Negrii dezmierdau tonurile pe care le emiteau, le alintau, le mângâiau și se jucau cu ele, le aruncau sus, sus de tot, ca apoi să le fugărească într-o goană ce le tăia respiraţia, sau le lăsau să cadă adânc, atât de adânc încât ameţeau aplecându-se spre a le da de urmă, parcă într-un carusel fără oprire, în care vocile îşi vorbeau, glumeau laolaltă, se ascultau pe rând, se oţăreau unele la altele ca, atunci când se apropia sfârșitul unui coral, ei e să se împace, nu fără păreri de rău după libertatea ce-o avuseseră timp de câteva minute, încercând pe o clipă să mai rătăcească singure în haosul de sunete, spre a afla niște stihuri abia stinse, cărora aproape niciodată nu apucau să le deslușească bine sensul, pe care înregistrările sonore de mai târziu le-au salvat de la uitare, încât pot fi auzite pe discurile aflate în Biblioteca Congresului din Washington sau în aceea a Fundaţiei de jazz de la New Orleans.

Cum, în cursul războiului civil din Anglia, puritanii distruseseră orgile, spre a șterge în acest fel orice urmă a catolicismului, lucru care se petrecuse aidoma atât în Noua Anglie, cât și în alte colonii engleze de pe teritoriul Americii de Nord, bisericile evanghelice rămăseseră fără instrumente muzicale. Doar ici și colo se introduseseră surlele și tobele, ele fiind substituite clopotelor și acompaniau psalmii, imnurile, cântecele rituale. Unde lipsea până și toba, negrii băteau ritmic din palme sau se loveau cu putere peste genunchi. Sunetele astfel produse erau atât de pregnante, iar vocile atât de sonore, încât — așa cum scria un ziar american din 1867 — ele se auzeau pe o rază de cel puţin o milă!

Comunităţile protestante erau în același timp și adevărate congregaţii muzicale, de felul reuniunilor de cântări din Europa veacului trecut. Ele inventau, datorită unui dar neobișnuit al improvizaţiei colective, ce ţine de înzestrările native ale oamenilor de culoare, răspunsurile rituale ale serviciului religios. Pastorul înălţa rugăciunile sale spre o divinitate prea puţin mizericordioasă, iar credincioșii interveneau din când în când, contrapunctând prin interjecţii și exclamaţii puternice vocea solistului.

Se înfiripa în acest chip o litanie axată pe o canava ritmică foarte dinamică, cu multe accente sincopate, o formă neîntâlnită încă în muzica populară americană. Ea era cu atât mai patetică în expresie cu cât oamenii de culoare vedeau în legendele și episoadele biblice metafora propriilor umilinţe, robia ce li se părea fără sfârșit, mâhnirea care nu afla nicio alinare.

Prima colecţie de cântece spirituale, publicată în 1867 de Allen și Garrison, relevă puternicul lor fond popular african. Doar stilul este european, va constata Hombostel, punând capăt unei lungi controverse. Dacă negrii erau duși în Asia de pildă, afirma eh ei ar fi creat cântecele lor *negre* în stilul Asiei. Ușurinţa aceasta de adaptare nu este nicidecum un semn de inferioritate; dimpotrivă, numai popoarele deosebit de dotate cu simţ muzical sunt capabile de ea.

Oamenii de culoare au auzit în America și multă muzică adusă de europeni de peste ocean chiar din primele decenii ale colonizării. Menuetul, cotilionul, giga, cadrilul, polca și valsul s-au suprapus treptat melopeelor ritmice, și în simţul lor

muzical a penetrat pe neobservate forma strofică a cântecelor europene, odată cu tenta lascivă a dansurilor cubaneze, ca *habanera, punto, guaracha* și *huajira* sau *rumba, conga, mambo* și *cha-cha.* Ingredientele lor aveau să se amestece în proporţii diferite în dialectele muzicale ale negrilor, însă intensitatea și complexitatea ritmurilor, „simţul metronomic", candoarea și spontaneitatea le aparţin în întregime.

Nu le lipseau decât instrumentele potrivite pentru a-și putea acompania cântecele de muncă, imnurile de cult și romanţele de dragoste și dor, îndeosebi bluesul, despre care vom vorbi la timpul său. Ele au fost găsite, în mare parte, după războiul civil încheiat în 1860. Datorită dizolvării numeroaselor fanfare militare existente, negrii au putut să-și cum pere, la preţuri derizorii, diverse instrumente de suflat, înjghebând îndată mici orchestre de suflători și fanfare, compuse de obicei din cor net și trompetă, trombon, tubă, clarinet, percuţie și, uneori chiar câte un banjo, instrument de origine și denumire africană, care susţinea acompaniamentul, făcând posibile chiar progresiile cromatice.

Cu ajutorul acestor instrumente, la care oamenii de culoare au învăţat să cânte fără vreo îndrumare și într-un timp nebănuit de scurt, ritmul muzicii a început să se diversifice tot mai mult, inflexiunile melodice și interpretarea instrumentală au născut la reproducerea aproape fonetică a unor sunete din limba engleză și, în același timp, a limbajului african constând nu numai din vocale și consoane, dar și dintr-un alt treilea element de fonare, bazat simultan pe variaţia înălţimii vocii, a timbrului și a ritmului vorbirii.

Astfel aveau să ajungă negrii americani, nu mai în câteva decenii, la o exprimare muzicală specifică, la un stil propriu de a cânta ceea ce știau și cele ce auzeau în jurul lor. Când, în 1871, Universitatea Fisk din Nashville — singura instituţie de învăţământ superior la care oamenii de culoare aveau acces — a organizat un turneu de concerte prin statele federale, cu o orchestră alcătuită numai din negri, publicul a fost copleșit de frumuseţea unor cântece spirituale ca *Deep River* (Fluviu adânc), *Go Down, Moses* (Coboară Moise), *Little David, play on your Harp* (Cântă la harpa ta, micule David), *Sometime I Feel like a Motherless Child* (Mă simt uneori ca un copil fără mamă) ș.m.a.[1] Ele au pătruns în repertoriul concerte lor populare de peste ocean și în cabaretele, music-hallurile și varieteurile de pe la sfârșitul

---

[1] După primul război mondial, cinci studenți ai aceleiași universități au făcut un turneu prin câteva țări din Europa, spre a strânge fonduri pentru universitatea lor săracă. Ei au prezentat publicului, care dădea buzna la concertele lor, cântece spirituals, fără acompaniament instrumental. Vocile lor clare și puternice, capabile de nuanțe aproape infinite, intonau melodii tulburătoare, în timp ce „ochii lor priveau mult mai departe decât sala, zâmbind unei viziuni a fericirii, pentru ca după fiecare piesă să mulțumească cu o genuflexiune rituală pentru aplauzele și ovațiile spectatorilor". (Robert Goffin, Aux Frontieres du Jazz. Paris, 1932).

secolului al XIX-lea. Prelucrate de Arthur Sullivan în câteva din operetele sale, au ajuns curând pe buzele publicului american — adevărate „hit”-uri *avant la lettre!*

Jazz-ul nu se născuse încă, dar toate păreau să conveargă îndeosebi înspre New Orleans, în statul Louisiana, unde, în strălucitoarele dimineţi de vară, sub steagurile purtate pe străzi și prin pieţe, negrii defilau în beţia cântecelor născocite de ei înșiși, din care urechea sensibilă deslușea gustul lacrimilor.

III. LA ÎNCEPUT A FOST RAGTIME-UL, UN „BASTARD MUZICAL" NĂSCUT DIN RITMURILE NEGRE ȘI MELODIILE POPOARELOR ALBE.

- **CÂND NU ȘTIE STÂNGA CE FACE DREAPTA.**
- **ELEMENT CONSTITUTIV AL JAZZ-ULUI.**
- **ETIMOLOGII FANTEZISTE.**

> *„Calmi și ageri, cu febrilitatea coborâtă doar în degete, pianiștii de rag băteau clapele cele zece-douăsprezece ore zilnic".*
>
> **SCOTT JOPLIN**

După înfiinţarea, în ajunul ultimului război, a unor discoteci, arhive și institute de jazz în câteva orașe ale Statelor Unite, au fost găsite, prin casele multor descendenţi ai muzicanţilor de local din ultimele decenii ale secolului trecut, teancuri de note muzicale acoperite de pânze de păianjen. Scria pe ele numele unor pianiști și compozitori cândva cunoscuţi, la care însă nimeni nu se gândise până în clipa când a început cercetarea sistematică a originii jazz-ului.

Notele acelea. În care s-au descoperit multe lucruri demne de cunoscut, fiindcă temele din ele fuseseră preluate și popularizate de muzi elenii de jazz, erau *ragtime-uri.* Ele făcuseră ocolul lumii încât, până și în Franţa, șansonetistul Mayol compusese un rag intitulat *Tout le long du Missourri,* cu care obţinuse în 1910 un succes peste așteptări.

Ce era ragtime-ul și de unde i se trăgea numele? Irving Schwerke relatează că, în primii ani ai acestui secol, într-o tavernă a unui oraș american, unui negru i se năzări într-o bună zi să ceară repetarea de către pianist a piesei ritmate, cântate în cursul serii, care îi plăcuse în mod deosebit. Întrebat de titlul ei, clientul meloman a răspuns iritat: *„That one that had a ragged tune, a sort of ragtime plece"* – aceea care avea un ritm deșirat, un fel de piesă scălâmbăită!

Se pare că expresia aceasta i s-a părut pianistului din cale-afară de plastică, încât avea s-o folosească pentru ceea ce cânta într-un fel foarte caracteristic, difuzând-o printre muzicanţi.

Alcătuit din mai multe teme, înlănţuite prin interludii de câte două sau patru măsuri, ragtime-ul înseamnă, în traducere textuală, timp îmbunătăţit, tact sacadat. Era executat după note scrise, fără nicio libertate de improvizaţie, mâna dreaptă sincopând melodia, în timp ce stânga, foarte mobilă, accentua „pătrat" prin acorduri masive timpii slabi, ca pasul tare și apăsat al unui marș vioi. A fost, în orice caz, primul stil instrumental creat de pianiștii negri, constând dintr-o „amânare* nervoasă și mereu împiedicată a melodiei, ceea ce ieșea și mai mult la iveală datorită accentului dens și egal al basului. Piesele de succes — fie ele one-step, two-step, polcă sau marș — se puteau interpreta în maniera aceasta, care avea să

ducă nu numai la o adevărată explozie a muzicii de pian în localurile de petrecere și în muzica de dans americană, ci și la înjghebarea unor orchestre denumite *ragtime bands:* așa s-a intitulat și prima formaţie a trompetistului Buddy Bolden din New Orleans, ca Irving Berlin să imortalizeze aceste ansambluri, împreună cu stilul lor de a cânta, într-o celebră piesă a sa, *Alexander's Ragtime Bând,* compusă în ajunul războiului din 1914.

Ragtime-ul a apărut odată cu lupta de la Sedan dintre francezi și germani și în epoca de maximă strălucire a valsului vienez, ca să dispară după câteva decenii, încât după 1930 deveni se obiect de studiu pentru istoricii muzicii de dans. Fusese o muzică vivace, caracterizată printr-o melodică sincopată pe acompaniamentul foarte rigid al mâinii stângi. Se cânta la pian, în localurile de petrecere, și avea să călătorească prin orașele mari și mici ale Americii, purtat de zodia capricioasă a pianiștilor ambulanţi, dintre care cei mai mulţi au trăit și au murit anonimi, după încercări zadarnice de a trage foloase de pe urma talentului lor.

Și talentul acesta nu era de dispreţuit, având afinităţi sensibile cu folclorul negru, de unde de altfel se și alimenta.

Muzica pe care o cântau la pian, prin 1880 - 1890, muzicanţii de culoare, în curând apoi și cei albi, era un amalgam de *jig,* de *cakewalk* și de ritm sec, egal, împrumutat de la acompaniamentul de banjo al cântecelor de plantaţie.

Accentele ei autentice rezultau îndeosebi din contrastul izbitor dintre melodia trenantă și ritmul fluent al basului, fără încetiniri sau precipitări și, mai ales, fără divagaţii de la bătaia continuă, de o precizie cronometrică: nota esenţială rămânea pulsaţia repetată stăruitor, ca într-un joc arhaic aspru și voios. Ea le inspira ascultătorilor senzaţia de perpetuum mobile a unui dans îndrăcit, din care ai vrea să ieși, fără să reușești. Sincoparea melodiei se obţinea printr-o repetare a notelor — *hit a note twice,* după expresia lui Jelly Roll Morton, el însuși un strălucit exponent al stilului ragtime, ca și prin ornamentarea ritmică a te mei, care nu ţinea seama de bătăile regulate ale basului, încât stânga nu mai știa de fapt ce face dreapta!

Până la un anume punct, muzica aceasta era cultă, fiindcă se nota pe portativ și se execută cu stricteţe după partitură, dar și fiindcă în motivele ei melodice se pot identifica o mulţime de reminiscenţe europene, în timp ce sincoparea mâinii drepte și tehnica frazării aparţin fondului african al muzicii americane.

De asta s-a spus despre ragtime că e un fel de bastard muzical, născut din încrucișarea ritmurilor negre cu melodiile popoarelor albe.

Dacă dansul rag a dispărut, muzica ragtime a supravieţuit îndelung, deoarece, printr-un fenomen de osmoză încă puţin cercetat, s-a con topit cu jazz-ul pe cale de apariţie la începutul secolului. Cu toate acestea, ragtime-ul este pentru mulţi nu numai denumirea dată iniţial jazz-ului rudimentar, ci se și confundă integral cu el.

Ritmica și procedeele de interpretare ale stilului de rag, în care melodia se agaţă mereu de acompaniamentul basului, de parcă ar vrea să-i pună piedică, au fost fixate întâia oară pe portativ într-o compoziţie a lui Tom Turpin, Intitulată *Harlem Rag* și publicată în 1897. Autorul ei se născuse în 1875 la St. Louis, unde a și murit

la vârsta de aproape cincizeci de ani. A câştigat cu muzica o avere, devenind proprietarul mai multor localuri faimoase; au cântat în ele mari pianişti de rag, între care James Scott și Louis Chauvin. Pianiștii de jazz de mai târziu, care îşi însuşiseră stilul de ragtime, ca James P. Johnson, „The Liontt Smith. Thomas „Fats" Waller și Lucky Roberts, au împrumutat multe teme de la Turpin, asupra cărora au improvizat apoi, cu o admirabilă uşurinţă, fanteziile lor torenţiale.

Dacă, la început, scriitura acestei muzici era simplă și fără dificultăţi în execuţie, ea s-a complicat cu timpul în piesele lui Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb și Tony Jackson. Cele mai cunoscute raguri, intrate definitiv în circuitul jazz-ului, sunt *Cascade* de Scott Joplin (1904), *Buchet heliotrop* de Chauvin-Joplin (1907), *Ragul negru și alb* și *Dinamita* de Russell Robinson (1910), *Magnetic Rag* de Joplin (1914) și *Agitaţie* de Robert Hampton (1915).

Ragtime-ul a avut și un loc de naștere precis, spre deosebire de alte stiluri cu paternitatea difuză: orașul Sedalia din Missouri, în ale cărui localuri a cântat câtva timp Scott Joplin.

Muzicianul acesta înzestrat, care împlinea la sfârșitul veacului treizeci și doi de ani, era originar din Texas, cântase în adolescenţă prin barurile din St. Louis, ca să facă senzaţie cu propria sa orchestră, în 1893, la expoziţia mondială de la Chicago. Ascultând-o, spuneau cei ce asistaseră la producţiile ei, „îţi trebuie oare care timp ca să-ţi recapeţi suflarea între o piesă și alta". Stabilit mai târziu la Sedalia, pe care o cunoștea de pe vremea când era pianist de local, Joplin a fost captivat de creaţie, dând la iveală o mulţime de raguri de largă difuzare, ca *Maple Leaf Rag, Original Rag, Sugar Cane Rag, Magnetic* etc. A renunţat să cânte în public încă din primii ani ai secolului, trăind din crea ţie și din lecţiile ce le dădea, fiindcă veneau la el negri și albi deopotrivă să înveţe sincoparea dreptei săltând necontenit peste disciplina geometrică a stângii, foarte sigură de ţinta ei. A compus o mulţime de piese pentru benzile destinate pianelor automate, fiind și autorul a două opere în stil de ragtime: *Un oaspe de onoare* (1903) și *Treemonisha* (1911). A doua a și fost prezentată pe scenă, o singură dată, într-un teatru din Harlem, pe cheltuiala, compozitorului, care credea cu îndărătnicie că muzica aceasta ritmată și plină de ingenuitate, ca o clătinare necurmată între doi poli, nu va muri niciodată. Nu bănuia că, împreună cu bluesul, ea era de pe atunci unul din clementele constitutive ale artei jazz-ului. Stârnea o larmă veselă printre muzicanţi de câte ori, ascultându-i cântând în micile lor formaţii, exclama fericit: „Dar bine, asta e muzica pe care o cântam și eu în urmă cu două sau trei decenii!"

Ragtime-ul nu era încă jazz propriu-zis, firește, ele coexistând o perioadă de timp destul de lungă. S-ar putea însă ca ambele să nu fi fost, în ultimă instanţă, decât două etichete diferite aplicate aurei aceleiași muzici, pe cale de maturizare în Missourri, Tennessee, Arkansas, Kansas și Illinois, la St. Louis, Chicago sau la New Orleans, unde primele brass-banduri ale negrilor executau melodiile lor în stilul *ragged* — sincopat: după 1900, aceasta a fost denumirea ce i s-a dat jazz-ului, care nu avea deocamdată nicio denumire.

Termenul de *jazz* are de altminteri o mulţime de etimologii. Goffin pretinde că el

ar deriva de la un pianist negru, cu numele de Jess, care cânta în maniera sacadată de ragtime, ceea ce i-a făcut pe mulţi dintre ascultători să ceară muzicanţilor din localurile unde li se întâmpla să se abată *to play like Jess* sau, prin prescurtare, *to play Jess,* adică să cânte asemenea lui Jess, de unde s-ar fi ajuns, prin deformare treptată, la jazz. După Coeuroy și Schaeffner, cuvântul s-ar datora proprietarului unui cabaret din New York, Jasbo Brown, muzicant plin de vervă, căruia clientela îi cerea în delir: „Mai cântă, Jasbo, încă Jas!" Swerke este de părere că originile denumirii se află în verbul francez *jaser,* cu înţelesuri obscene, dar însemnând și a înveseli, a înviora, a trăncăni.

Autorul englez Stanley R. Nelson publica acum patru decenii, în paginile revistei londoneze *Rythm,* un amplu studiu asupra etimologiei termenului, propunând o teorie originală, după care, în 1903, ar fi cântat la New Orleans un cvartet instrumental ce-și spunea *Razz-Band.*

Cu timpul, iniţială *r* s-a transformat apoi în *j,* o explicaţie nu prea plauzibilă însă, odată ce transformările fonetice se fac spre sunetele mai dure, și nu invers. În revista *Literary Digest* din 25 august 1917, Walter Kingsley susţinea că termenul ar fi de origine africană și că primii sclavi negri aduși pe plantaţiile americane se îndemnau cu acest cuvânt unii pe alţii la dans, în petrecerile lor de o voioșie debordantă.

Lafcadio Hearn, un scriitor englez amator, înclina să creadă că populaţia de culoare din New Orleans și din alte orașe de pe Mississippi folosea cuvântul „jazz" cu sensul de incitare, stârnire ca, mai târziu, să devină eticheta muzicii sincopate și rudimentare executate de negri în cadrul serbărilor colective prilejuite de nunţi, botezuri, aniversări.

Există și alte explicaţii, și cum cercetătorii nu s-au fixat încă asupra nici uneia dintre ele, merită să le înregistrăm pentru pitorescul și fantezia lor. Muzicianul de jazz Vincent Lopez era convins că termenul i s-ar datora bateristului Chas Washington, al cărui nume prea lung a fost prescurtat, de către colegii și ascultătorii săi, în Chaz. El avea o dexteritate ritmică uluitoare, introdusese tamburinele în complexul bateriei, dar era incapabil să citească o singură notă. De câte ori avea de executat vreun solo, șeful orchestrei i se adresa prin cuvintele: „Haide, Chaz! și, cu timpul, diminutivul s-a metamorfozat în numitorul comun atribuit tuturor structurilor ritmice, sincopate.

Ferde Grofe afirmă, la rândul său, că cuvântul de jazz se cunoștea și era folosit la San Francisco încă înaintea primului război mondial, însemnând „în ansamblu", „împreună".

Dar să-i lăsăm pe lingviști și epigrafiști să se descurce singuri, spre a ne întoarce la muzicanţii negri care, cântând ragtime, făureau de fapt jazz-ul. Ei apăreau, odată cu căderea serii, în redingotă și joben, prin localurile unde îşi câştigau existenţa. Localurile acestea se aflau de cele mai multe ori pe malul apelor, sub copaci bătrâni, printre maidane cu bălăriile cât omul în sălile cu pereţi vopsiţi în culori tari, negrii privegheau în jurul pianului nopţi întregi, până ce pianistul se domolea, flăcările din aprinzătoarele de gaz erau stinse și, la geamuri, se ivea lumina unei

noi zile. Pe alo curi izbucneau nu o dată tărăboaie, la care pa tronul se întâmpla să scoată calm din buzunar un pistol strălucitor, cu care se ducea să-i potolească pe bătăuși.

A fost epoca în care, deasupra pianinei din fundul localurilor, spânzura firma albă pe care scria cu litere mari, roșii sau negre, apelul de venit de atunci un slogan hazliu în lumea întreagă: „Nu trageţi în pianist!”

Pe muzicanţii negri, nomazi din fire, care spre ceasurile dimineţii murmurau, împreună cu cei rămași pe la mese, cântecul tradiţional *Deep River: „Deep River, my home is over Jordan, / Deep River, Lord, I want to cross into camp-ground…”* (Fluviu adânc, casa mea-i dincolo de Iordan, / Fluviu adânc vreau să-l trec ca s-ajung în livezile Domnului), nimic nu-i putea lega multă vreme de un loc. În tăcerea ce se făcea uneori prin tavernele unde cântau, ascultau vântul iernii cum se furișează pe sub praguri și cum, în depărtare, șuieră prelung vreun tren de noapte, trecând ca o viforniţă spre depărtările ispititoare. Îi chinuia dorul de ducă și, cum se desprimăvăra, lăsau baltă angajamentele avute, ca să pornească în căutarea altora mai bune, cu teancul de note îngălbenite învelit în jurnal subsuoară. Când zăpada se prefăcea în bălţi pe trotuarele încălzite de soare și dinspre gară venea un miros pătrunzător de cărbuni, iar de către livezi adiau aburii pământului reavăn, se cocoţau sus, în vârful unui vagon încărcat cu stive de lemne sau cu baloturi de fin, și plecau către alte zări. Nu se opreau până nu dădeau peste un bar, o berărie sau un *saloon,* unde ragtime-ul se bucura de căutare. Instinctul îi călăuzea de obicei bine, fiindcă pe vremea aceea nu se putea trăi fără muzica aceasta vioaie, în aparenţă foarte simplă și pe înţelesul tuturor.

De unde-i venea, totuși, farmecul? Probabil din substratul obscur al ritmizării, din șiretlicurile mâinii drepte, care, peste pulsaţia fie netică, primitivă, a stângii ţesea o broderie de tonuri ce părea zbaterea unor aripi gata de zbor, dar împiedicate de o povară neprevăzută.

Ne-au rămas câteva portrete decolorate ale lui Tom Turpin, Arthur Marshall și Charles Hunter, tustrei mari pianiști de rag. Ultimul avea un mers dezarticulat, de păpușă mecanică, însă odată instalat la pian dovedea o iscusinţă nemaipomenită. Buddy Bolden, care l-a întâlnit, spunea despre el că vrăjea pianul și îl făcea să vorbească pe limba tuturor instrumentelor din orchestră. Greu de crezut de cei ce cunosc sunetul pianelor de atunci, nu ne îndoim, în schimb, că era un bun muzician, om de o desăvârșită politeţe și chiar mondentate, nefiind nici primul, nici ultimul dintre muzicanţii negri înzestraţi cu asemenea înclinaţii. Părul îi cădea satanic pe urechi, contrastând straniu cu privirile lui întotdeauna cor diale, visătoare aproape. Purta pălării cu margine lată, de felul celor popularizate de cowboys și, în pauze, scotea din buzunar o sticluţă cu alcool de peste patruzeci de grade, nu spre a trage din ea vreo dușcă zdravănă, ci spre a-și freca mâini-le amorţite de atâta muzică. S-a stins uitat de toţi, în mizerie, o osândă de care au avut parte mulţi artiști negri și nemeritată de niciunul din ei, dacă ne gândim la câtă desfătare au risipit de-a lungul vieţii lor și în ce măsură a urzit fiecare un ton, un acord, o bătaie ritmică în fresca largă a jazz-ului de mai târziu.

IV. O CHITARĂ SAU DOUĂ AJUNG PENTRU BLUES

- **BLUESUL, *DE VREME REA”.***
- **CELE CINCI SMITH.**
- **BESSIE A FOST ASCULTĂTOARE CA O VIOARĂ.**
- **UN CÂNTEC DE… INIMĂ ALBASTRĂ.**

„Când nimeni nu se sinchisește de voi, când sunteţi prăpădiţi și alungaţi de peste tot, cântaţi blues!”

BESSIE SMITH

Bluesul, atât de important prin aportul său original la ivirea și evoluţia muzicii de jazz, are nu numai o structură proprie, dar și un mit și o istorie. În Versiunea lui iniţială, el era un cântec rural, cu prozodia simplă ce oferea interpreţilor lui o mare libertate alcătuit din trei secţiuni de! câte patru măsuri. Forma actuală, de treizeci și două de măsuri, s-a constituit abia după adoptarea lui de către artiștii jazz-ului. Se cânta și se cântă încă în maniere diferite, după înzestrarea, gustul și apartenenţa muzicienilor la zone și orientări stilistice diverse. Tehnica instrumentală și vocală variază de asemenea; cântăreţii îşi colorează fraza după plac, intervin pe neașteptate cu sughiţuri, strigăte, accelerări sau opriri arbitrare, în momentele de emoţie intensă textele sunt vorbite, șoptite sau strigate, ca, alteori, me lodiei să i se adauge niște silabe onomatopeice, fără niciun înţeles, ceea ce a dus cu timpul la *scatul vocal* atât de caracteristic cântăreţilor de jazz.

Crying the blues, shouting the blues (a striga sau a chiui bluesul) sunt stiluri ale expresiei vocale a cântecului izvorât din tenebrele și dezolările oamenilor de culoare, care îl socotesc un puternic suport moral. În alcătuirea lui intră o mulţime de elemente provenind din realităţile concrete, din relaţiile sociale, din sentimentele intime ale omului, solicitând astfel simpatia unui auditoriu foarte larg, indiferent de cine îl cânta. Glasul aspru, viguros al lui Tommy McClennan, scoţând sunete bolovănoase, cum e sarea grunjoasă; intonaţia onctuoasă a lui Brownie McGhee, care avea să-i aducă un prestigiu vertiginos; emisiunea penetrantă, de o plăcută sălbăticie, a lui Lee Brown; vocea tragică a lui Estes, rămasă în câteva înregistrări, au făcut peste tot numeroși prozeliţi, odată ce nu frumuseţea muzicii, în sens tradiţional, avea importanţă în blues, ci sinceritatea comunicării, fascinaţia și extazul iscate de interpreţi în ascultători.

Marii și micii cântăreţi ai acestui gen muzical, confruntat mereu cu viaţa, n-au apelat de obicei la stocul de texte și melodii existente, ci au creat neîntrerupt piese noi și le-au invers tit pe cele cunoscute — prin puterea miraculoasă a fanteziei lor de a improviza asupra ori cărui pretext și a oricărei teme — cu conţinuturi și forme inedite.

Bluesul, mai mult decât oricare altă mlădiţă din arborele genealogic al jazz-ului, a făcut posibilă apariţia unui bogat repertoriu jazzistic, a unei tehnici instrumentale

specifice și a unui stil dintre cele mai originale. Denumirea lui a prins să circule abia în 1912. După publicarea piesei *Memphis Blues* compusă de W.C. Handy, căruia i-a adus porecla de părinte al blues-ului, cu toate că originile lui sunt populare și se înrudește cu multe alte forme muzicale asemănătoare din cultura afro-americană a zonei Mării Caraibilor, cum sunt *calypso, mento, plena, hijo* etc. S-a impregnat, se pare, de împrejurările și procesele sociale care l-au făcut pe negrul american să fie ceea ce este și așa cum este, cu trăsături de caracter și reacţii ce-l deosebesc fundamental de americanul alb.

Într-un ziar din Cincinnati apărea, în 1870, un articol despre traiul oamenilor de culoare de prin porturile americane. Autorul lui acorda pentru întâia oară o oarecare atenţie dansurilor și muzicii negrilor. El spunea despre felul lor de a cânta că e sonor și ritmat, în același timp însă și „dulce, *chemător, plin de tristeţe",* ca și cum cântăreții ar semăna cu albatrosul poetului francez, împiedicat să umble de aripile sale prea mari, făcute pentru zbor, târându-și ridicol pașii pe puntea vasului, în râsetele batjocoritoare ale mateloţilor fără suflet, care l-au capturat fiindcă n-au înţeles rostul său de zburător.

Se amestecă în blues — căci *blues* auzise ziaristul american — măreţia și grotescul, ironia și durerea, resemnarea și revolta, umorul și voioșia, o gamă largă de sentimente și dispoziţii, de la suspinul dragostei neîmpărtășite, la cântecul de triumf al omului încrezător în steaua sa. Nu este de mirare astfel că biserica l-a socotit „cântecul diavolului" și l-a interzis sub amenințările cele mai grele.

O chitară ajungea sore a putea schiţa pașii simpli de dans pe acordurile acestui poem de sunete, conceput în forma unui lied mic AAB, fără ca simetria celor douăsprezece, douăzeci și patru sau treizeci și două de măsuri să fie neapărat obligatorie, ca în schimb în gama de zece tonuri, datorită diminuării treptelor III și VII să constituie ambianţa tonală caracteristică și permanentă cântecului cu o încheiere cadenţială specifică. Poezia și muzica fuzionează într-însul într-o sinteză superioară tuturor celorlalte genuri de muzică afro-americană. Când sunt două chitare e și mai bine, căci prima cântă melodia, iar a doua acompaniază tema cu acorduri frânte. Se întâmplă să se adauge uneori chiar și o a treia chitară, pe ale cărei strune se pot realiza efecte uimitoare de bas — *tomtom efects.*

Concomitent cu introducerea pianului în localuri, tehnica chitarelor a fost adaptată la posibilităţile instrumentului temperat, generând un stil propriu de acompaniament al mâinii stângi, cu numeroase acorduri arpegiate. Cântăreţul vocal de blues își putea dezvolta de astă dată nestingherit improvizaţiile, pe o broderie instrumentală polifonică, exprimând tainica co moară de sentimente pe care o ascundea în suflet. S-a spus pe bună dreptate despre blues că el topește în sunetele și versurile sale răcnetele disperate ale beţivilor de prin cârciumi, hohotele de râs ale femeilor ușoare în târziul nopţii, tremurul cartoforilor pătimaşi în toiul jocului, lamentul vânzătorilor de stradă, și încă multe altele, ca sirena vapoarelor fluviale, șuie rul prelung al locomotivelor, rugăciunea și cântecele rituale ale congregaţiilor din micile biserici de ţară, râsul cristalin al copiilor ce se joacă, tapajul agitat al pianiștilor cântând ragtime, cântecele de pe plantaţiile de tutun și bumbac,

ţipătul alămurilor de fanfară. În orice caz, el reprezintă tentativa cea mai nobilă a negrilor din Statele Unite ale Americii de a da existenţei lor o expresie artistică originală.

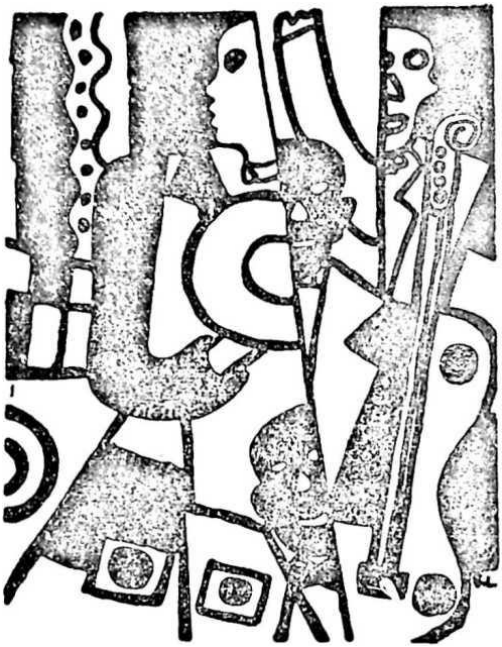
Structura lui antifonică îl face apt de cele mai fanteziste improvizaţii, suprapunerii a mai multor voci și teme, ca eliberarea dintr-o prea mare rigiditate tonală, prin alterarea terţei și a septimei, să tindă către disonanţele de fac tură modernă.

Aspectele acestea apar de la cele dintâi încizii pe discuri ale firmelor Okeh, Paramount, Genett și Columbia, care au făcut din 1920 un comerţ rentabil cu bluesul, articol dintre cele mai căutate pe piaţa „de culoare". Negrii locuiau în marile orașe prin așa-numitele *hot beds* — „paturi calde", în care mai multe familii se odihneau pe rând, câte opt ore fiecare, fără vreo întrerupere, încât așternutul nu mai apuca să se răcească și era ocupat îndată de cei ce-și așteptau rândul la ușă. Până să prindă un pat eliberat de chiriașul anterior, oamenii ascultau prin curţi, pe maidane, pe scări gramofoanele rudimentare ale epocii, din ale căror pâlnii dantelate răsuna vocea unor artiste ca Sara Martin, Lucille Bogan, Lillian Glinn, Mattie Hite, Martha Copeland.

Dar cei mai buni interpreţi de blues din pe noade premergătoare discului și a primelor înregistrări sonore au fost, se pare, Lead Belly, „Blând" Lemon Jefferson, Lonnie Johnson și „Bigu Bill Broonzy, împreună cu vocalistele Gertrude „Matt Rainey, Maggie Jones, Bertha „Chippiew Hill, Ida Cox și Bessie Smith.

Lead Belly, pe numele său adevărat Huddy Leadbetter, venea din Louisiana, se născuse în 1882 și, înainte de a cânta la chitară, muncise din greu pe plantaţiile de bumbac, unde învăţase o mulţime de cântece. În 1934 era încarcerat pentru a doua oară, în penitenciarul din Dallas, pentru tentativă de omor. Acolo l-a auzit John Avery Lomax, unul dintre cei mai valoroși folcloriști americani, care a reușit să-l elibereze și să-l ducă la New York, spre a face cu el înregistrări. Ţesătura de vis a interpretărilor sale vocale o colora prin acorduri fine la chitară, care însoţeau cu gingășie emoţia cântecului. Când nimerea câte un acord deosebit, zăbovea la el cu ochii închiși și, ca să-i simtă mai bine gustul, revenea de mai multe ori la combinaţia lui de-a lungul piesei. O sfârșea de obicei dintr-odată, pe un acord despre care nimeni nu știa dacă este un chiot de extaz sau un ţipăt de protest împotriva întortocheatelor căi ale ursitei. S-a stins într-un spital, în 1949, cu plămânii măcinaţi de alcool și nicotină.

Anul nașterii lui Lemon Jefferson nu se cunoaşte cu precizie, dar se bănuiește că a murit prin 1930, după îndelungate rătăciri prin Texas, căzut, în stare de ebrietate, de pe asinul său.



Jazz-ul, Linoleum de Leger.

Importanţa acestui muzician de blues, care a fost orb, după cum o indică și porecla sa, constă în repertoriul lui, care pare să fi fost veriga de legătură între cântecul popular arhaic al oamenilor de culoare și primul blues „artistic.

Cântăreţul și pianistul Leroy Carr a murit de tânăr, pe când nu împlinise treizeci de ani. Originar din Tennessee, el a făcut trecerea de la bluesul rural la cel urban, compunând și câteva melodii celebre; cea mai frumoasă dintre ele este *In the evening,* exprimând toro peala fericită a omului după munca de peste zi, sfârșită într-un suspin duios.

Lonnie Johson, născut la New Orleans în 1894, ilustrează deja bluesul urban: ritmul, melodia, armoniile genului sunt limpede exprimate în muzica lui. Era chitarist, violonist și cântăreţ apreciat de ascultători, a cântat cu Louis Armstrong și Duke Ellington la Chicago și New York, dar depresiunea economică de la sfârșitul deceniului al treilea, fatală multor muzicanţi negri, îl silise să-și câştige câtva timp existenţa ca muncitor într-o fabrică. Înregistrări pe disc a făcut abia de prin 1937, cântând în mici formaţii cu Lil Armstrong, Johnny Dodds și Jimmie None, ca să participe cu mare succes, în 1952, la festivalul jazz-ului din Anglia — momentul de apogeu al întregii sale cariere.

Cel mai popular bluesman, care cânta acompaniindu-se la chitară, după tradiţia populară a genului, a fost totuși William Lee Contey Broonzy, zis și „Big" Bill — cel mare. S-a născut în 1893 la Scott, în statul Mississippi, a fost hamal la Chicago,

însă înzestrările-i muzicale l-au ajutat ca, în 1926, să facă primele înregistrări cu Cripple Clarence Loften și Bumble Bee Slim. Piesele în care cântă și se acompaniază singur la chitară s-au bucurat de mare popularitate și, în al șaselea deceniu, a avut parte, îndeosebi în Franţa, de preţuirea unui auditoriu de cunoscători ai jazz-ului.

Ce este bluesul și care e originea cuvântului? E un cântec liric, ivit din tendinţa creatorilor populari de pretutindeni de a integra textele poetice și muzica într-o expresie unică, capabilă să redea, în cazul nostru, freamătul fugar al conștiinţei unei populaţii silite să trăiască într-o stare de inferioritate faţă de cele mai elementare condiţii umane. *„Eu n-am învăţat niciodată să cânt blues,* mărturisea cântăreţul și chitaristul T. Bône Walker. *Bluesul a mocnit în mine de la naștere, ba chiar de mai înainte, fiindcă am trăit și ani cântat blue sul de la începutul vremii. Prima mea amintire conștientă este din serile când ședeam cu mama și ea cânta blues. Melodiile ei nu mai fuseseră cântate de nimeni, dar cu toate acestea erau bluesuri. De altfel, pe vremea aceea toţi cântau blues, și asta mai e și azi încă așa. Poţi să te duci unde vrei, ai să auzi peste tot grupuri de negri care cântă bluesuri minunate, unul după altul. Trebuie să mai știţi că există un singur fel de blues, acela de douăsprezece măsuri, pe a cărui temelie poţi construi orice…”*

Bluesul era cântat, firește, și de proletariatul alb, însă el constituie înainte de orice un document autentic despre situaţia de paria la care fuseseră osândiţi oamenii de culoare în condiţiile sclavagismului și ale segregaţiei rasiale. Un negru, întrebat în secolul trecut de un alb despre cântecul ce-l auzise în ajun pe o plantaţie, a răspuns: „A venit boss și mi-a dat un pumn de grăunţe şi-o sută de lovituri de băţ. Când prietenii mei au văzut asta s-au întristat și seara, în jurul focului, despre asta au cântat.

Spre a scăpa de vigilenţa stăpânilor cruzi, s-a făcut uz în texte de un fel de dublă exprimare *(double talk),* de teama rigorilor ce le-ar fi suferit oamenii de culoare aflându-se că ei comentează în colectiv modul lor de viaţă, opri marea, injustiţia, suferinţele îndurate. S-au modificat în acest fel o mulţime de cuvinte, stăpânilor, de pildă, spunându-li-se *pauerrole* – francezul *patrouille,* patrulele de jandarmi care păzeau ghetourile negrilor după înăbușirea sângeroasă a revoltei izbucnite în 1832 în Carolina de Nord. Atunci s-a născut și bluesul *Hangmans Blues,* adică „Bluesul călăului*; e o piesă dominată, în ciuda titlului ei, de speranţă și încredere în viaţă, în care călăii și opere sorii sunt doar prezenţe pasagere dintr-un plan secundar. Numai o mare sensibilitate putea stăpâni în acest fel surdina, spre a transforma un episod tragic într-un imn a-l vieţii. Cântăreţii și chitareștii de blues au fost înzestraţi din plin cu această sensibilitate, pe care n-au ezitat s-o articuleze în cele mai diverse împrejurări. Până și negustorii ambulanţi de prin statele sudice se foloseau de talentul lor ca să-și poată vinde marfa, în care se găseau chiar diferite leacuri contra diverselor metehne, ceea ce nu era puţin într-o ţară unde medici și farmacii nu existau decât pentru populaţia albă.

Muzicanţii, deveniţi agenţi sanitari ad-hoc, improvizau la repezeală mici spectacole prin târguri și orășele, denumite *medicine shows,* adică panorame

„doftoricești”.

Titlurile câtorva bluesuri clasice, ca *Poor and Rich Blues,* (Bluesul săracilor și al bogaţilor), *Poor Man Blues* (Bluesul omului sărman), *Blues of Misery* (Bluesul mizeriei) etc. Sunt revelante pentru funcţia socială a acestui gen de cântece, care avea să împrumute muzicii de jazz un freamăt pasionat, cu toate că e străbătut de scăpărarea jucăușă a ironiei, a satirei, a persi flării, ca acest *Bad Time Blues* al lui Bob Barbecue:

A dat vremea rea peste mine.
Ce-a fost bun s-a dus, nu mai vine.
Parcă-i negură peste soare.
Toţi se plâng, pe toţi ceva-i doare.
N-am un ban, de unde l-aș face?
Când întreb, îmi spun: „Dă-ne pace!”
Frate m-aș lega și cu dracul
Numai să-mi mai pot umple sacul!

Este amărăciunea omului mărunt, în ceea ce are el mai general și mai transmisibil, dar și umorul lui sănătos, care îl ajută să îndure cele mai grele încercări, sugerând prin text și muzică o realitate socială precisă.

Am trecut astfel, brusc, din spaţiul estetic în durata istorică. Unde s-a născut blues-ul capabil de un asemenea salt? Cine l-a compus? Unii jazzologi au emis părerea că el vine din Tennessee, alţii, că este originar din Texas sau Louisiana, alţii, în sfârșit, îl plasează pe malurile fluviului Mississippi, unde densitatea populaţiei de culoare pare să fi atins cifra cea mai ridicată.

Bluesul și interpreţii lui vocali sau instrumentali, dintre care cei mai mulţi se acompaniau singuri, nu sunt o particularitate a New Orleansului sau a vreunui alt oraș al Americii.

Au fost detectate numeroase zone unde el proliferează de cel puţin două secole: din Texas vin marii vocaliști ai genului „Blind” Lemon Jefferson și Rambling Thomas, cu *breaks-urile* lor de chitară rapide și arpegiate; Bob Barbecue, „Blind” Willie McTell și Reg Leg Howell erau originari din Georgia, de unde aduseseră intonaţiile baladești ale cântecelor născute sub bolta unui cer safiriu; rapsodul „Big” Bill Broonzy, Sleepy John Estes, „pateticul”, și „Big” Boy Crudup, „rebelul”, veniseră de lângă marele fluviu, despre a cărui culoare albastră se spunea, cel puţin în cântecele lor, că ar fi mai concentrată decât aceea a văzduhului de vară.

Aproape toţi au fost, la începutul activităţii lor, muzicanţi vagabonzi, unii orbi – *blind* cu adevărat — alţii prefăcându-se fără vedere, spre a se salva în felul acesta de la moartea prin inaniţie. Ei cântau, după seceriș sau după recoltarea bumbacului și a altor plantaţii, în *jukes,* mici baruri risipite de-a lungul șoselelor, unde se vindea alcool ieftin și unde se puteau reface într-o zi, două, strângând forţe noi și ceva provizii spre a-și continua pribegia.

Uneori se întâlneau mai mulţi în același loc și înjghebau, stimulaţi de

solidaritatea spontană a mizeriei, ansambluri instrumentale, dintre care câteva au ajuns celebre la Chicago, New York, San Francisco. Ele s-au numit *Mississippi Jook Band, Phillips Louisville Jazz Band, Cannoris Jug Stompers* și așa mai departe, în care au cântat celebrii pianiști și vocaliști ai blues-ului Walter Davis, Memphis Slim, Champion Jack Dupree.

Într-un astfel de *combo* a cântat, la începuturile carierei sale, și Bessie Smith, aceea care avea să poarte titlul de „împărătească a blues-ului": împărătească prin dreptul întâietăţii cântecului în lumea negrilor, deopotrivă impunătoare prin spirit și graţie, plină de dragoste pentru microcosmul oamenilor de culoare și pentru macrocosmul tuturor oamenilor. Se născuse în 1895 la Chattanooga și cânta de la vârsta de cincisprezece ani, când o întâlni întâmplător pe Gertrude „Ma" Rainey, care a convins-o să se consacre în întregime bluesului.

„Matt Rainey a fost una din primele cântăreţe „clasice" de blues și a făcut numeroase călătorii peste continentul american, însoţită de acompaniatorul ei, chitaristul Tampa Red. Își începuse activitatea ca solistă vocală către sfârșitul veacului trecut, pe când împlinise patruzeci de ani. A făcut parte mult timp dintr-o trupă de menestreli, cu care și părinţii ei colindaseră prin orașele și coloniile de muncitori din sudul ţării, învăţând de la ei să cânte și să se facă ascultată de public. Vocea ei era generoasă, cu o nuanţă de melancolie în timbrul ei întunecat, dar viguros și fin, dulce și trist, încât pătrundea în inima celor ce o ascultau. Avea un vibrato profund, tărăgănat, cântând puternic și, cu toate acestea, ușor, spumos, încât dădea impresia unui registru de orgă. A fost poreclită *Mother of the Blues,* o „mamă" cu adevărat darnică, de la care Bessie Smith avea să înveţe sinceritatea expresiei, renunţarea la ornamentele inutile, controlul emisiunii și nu întărea până la detalii a frazelor.

Într-o carte a sa *(Really the Blues,* 1946), Mezz „Mezzrowtt Wolfe o descria pe Bessie Smith ca pe o femeie extraordinară: *„cât toate femeile de pe mapamond reunite într-una singură"!* înaltă, cu tenul foarte închis, cu for mele pline și voluptuoase, dar cu toate acestea zveltă ca o clepsidră, ea împrăștia în jur vitalitate, făcând să vibreze aerul, încât până la urmă părea că până și zidurile sălilor unde cânta se vor nărui. Se oprea imobilă pe scenă sau pe mica estradă ce i se improviza și, din gâtlejul ei, izvorau de-a valma dragostea și bucuria, indignarea și însufleţirea, la nevoie durerea și tristeţea. Din când în când, cu o graţie care provoca în același timp lacrimile și hohotele de râs ale ascultătorilor, schiţa câte un gest cu mâna: cei ce au văzut-o și au auzit-o s-au luat la întrecere să descrie mai târziu ce anume exprimau gesturile acelea, niciunul însă n-a izbutit decât să se bâlbâie, aducând cântăreţei cel mai mare omagiu prin recunoaşterea înfrângerii lor.

Bessie Smith nu învăţase la vreun conservator ceea ce făcea; în afara celor câteva săptămâni de lecţii primite de la „Mau Rainey, nu avusese îndrumători, dar era artistă din creștet până în vârful degetelor, născută cu coarde vocale „de argint* și cu un suflet vibrant, păstrat mereu sub presiunea sentimentelor. Și această forţă a naturii devenea conștientă de darurile ei unice numai pe măsură ce se ex prima prin cântec, în stilul său atât de personal, încât nimeni n-a reușit să-l imite vreodată!

Improvizaţiile ei erau perfecte, acompaniamentul chitarei sau al orchestrei n-o îngrădea nicicând, pentru că tot ce cânta era nou, născut în clipa interpretării și adaptat patosului piesei. Deforma sau crea ea însăși acompaniamentul, după cum i-o dicta simţirea, pronunţa vo calele clar și prelung, lăsa să cadă consoanele care ar fi putut să-i plictisească pe auditori, accentua perfect fiecare silabă, spre a se face cât mai bine înţeleasă. Fiecare blues al ei era o dramă retrăită la tensiunea extremă a simţirii și fiecare blues era, în același timp, drama ei personală.

În 1932, artista s-a stabilit la Philadelphia, unde și-a cumpărat o casă și s-a măritat cu un agent de poliţie. Cheltuia absurd, pentru te miri ce, uneori nu avea o leţcaie din ceea ce câştiga, încât era nevoită să cânte în cabarete de a treia mână. După o sută șaizeci de înregistrări pe discuri vândute în multe milioane de exemplare, vocea ei a început să se voaleze, dar a continuat să cânte încă ani în șir. Mezzrow relatează că impresarii o jefuiau fără milă, silind-o să apară în faţa unui public ameţit de alcool, care râdea de formele ei devenite opu lente. *Empty Bed Blues,* înregistrat de ea în această perioadă a declinului, este, după Leonard Bernstein, „jazz-ul absolut. Ea era blues-ul însuși, de când deschidea dimineaţa ochii, până când adormea în târziul nopţii, și-a amintit de ea Frank Walker. Era înzestrată cu un simţ minunat al umorului, încât știa și să râdă, adevărat însă că numai foarte rar. Un alt blues celebru al ei, intitulat *Careless Love,* dragoste fără gingășie — o satiră incisivă la adresa am o rului venal, promovat de perioada scurtei prosperităţi postbelice — a fost înregistrat de ea cu acompaniamentul unui trompetist pe atunci tânăr, în care artista avea o mare încredere și care se chema Louis Armstrong. Este o cutre murătoare explozie lirică a negrilor trăind într-o lume în care li se refuza gingășia simţirii și dreptul la sentimente profunde. Sub aspect tehnic, piesa aceasta relevă preocuparea cântăreţei și a acompaniatorului ei de stilizare și de transformare a vechiului blues rural *(country blues)* în bluesul „de oraș mare” *(big city blues).*

Bessie a excelat în maniera de a cânta bluesul, la fel cu alte patru vocaliste având același pa tronimic: Clara, Trixie, Marnie și Laura Smith; voci necultivate, desigur, uneori voalate sau chiar răgușite, dar pline de elan, de o profundă simţire, cu moduri de intonare și de emisiune specific negroide (*dirty tones, glissando, vibrato, shouting),* cât se poate de potrivite pentru tălmăcirea stoicismului faţă de nenorociri al unui popor antrenat în exerciţiul privaţiuni lor și umilinţelor de tot felul.

Toate aceste artiste au avut o viaţă nefericită, cu finaluri triste, au cântat adeseori pentru câteva butelii de jeans onorarii derizorii, făcând chiar înregistrări neplătite în studiourile caselor de discuri, fiindcă nu puteau să cânte decât pentru imprimările „rasiale” *(race recordings).*

Sfârșitul cel mai trist a fost însă al „împărătesei” însăși. Într-un turneu din 1937 prin Mississippi — „statul ucigaș* — Bessie Smith a suferit un accident de automobil. A rămas rănită, cu un braţ zdrobit, aproape amputat din umăr. Putea fi salvată printr-o intervenţie urgentă de legare a vaselor rupte, dar spitalul aflat în apropiere a refuzat s-o interneze, deoarece era… numai pentru albi! Majestatea neîncoronată a bluesului s-a stins astfel exsangvinată, nu departe de intrarea

spitalului, sub legănarea blândă a unor crengi la umbra cărora fusese adăpostită, victimă a segregaţiei rasiale din propria ei patrie. Poate că și-a amintit, în ultimele sale clipe conștiente, de unul din cântecele-i celebre: *„Ce lung și singuratic drum, o Doamne, dar într-o bună zi el va lua sfârșit…”*

La înmormântarea ei, Louis Armstrong și-a încheiat astfel, printre sughiţuri, scurta oraţie funebră:

— Bessie a fost ascultătoare ca o vioară! Este aceasta definiţia însăși a bluesului – „ascultător” și el, gata să tălmăcească revolta și durerea, mânia și demnitatea, bucuria vieţii și nostalgia după o lume a păcii și a înţelegerii dintre oamenii de toate culorile și din toate continentele, așa cum le vor tălmăci mai târziu, în admiraţia publicului din zilele noastre, Roland Kirk, Fats Domino, Ray Charles, Charles Mingus și Billie Holliday.

Jazzologii de pe continentul european au încercat și mai încearcă să traducă în limbile lor sensul cuvântului de blues, dar nu izbutesc decât să-l circumscrie, căci nu află termen similar pentru el. Noi suntem mai norocoși, odată ce în românește el are un echivalent perfect: este cântecul „de inimă albastră. În adevăr, bluesul derivă, ca denumire, de la *blue note* — notă „albastră”, termen atribuit treptelor III şi VII diminuate, ceea ce împrumută gamei un caracter de șovăială și melancolie, de perce pere a realităţii prin sentimentul de tristeţe pe care intervalele „minorizate” îl sugerează.

Unul din cei mai mari compozitori de blues a fost, la începuturile jazz-ului, W.C. Handy, al cărui *Mr. Crump* era un cântecel satiric la adresa lui William Crump, candidat al republicanilor în alegeri: compozitorul, textier în aceeași persoană, îl lua peste picior pe politicianul demagog, care nu-și respectase promisi unde după izbânda sa.

Bluesul îşi păstrează și în forma lui nouă, creată de compozitorii culţi, aspectul de cântec cu multiple funcţii sociale, destinat să ca pete în repertoriul jazzistic, pe cale de constituire, dimensiuni atât de vaste, încât unii cercetători ai lui au putut să susţină că de fapt, bluesul este coloana vertebrală a întregii arte muzicale a oamenilor de culoare americani, iar Leroy Jones să afirme că el este expresia cea mai desăvârșită a oamenilor de culoare: *„… blues-ul este părintele legitim al jazz-ului, și dacă e cu neputinţă de stabilit precis cât e de vechi, fără îndoială că nu e mai vechi decât prezenţa negrilor în Statele Unite ale Americii”.*

Printre cele dintâi înregistrări pe disc ale lui Louis Armstrong, bluesul a ocupat un loc dintre cele mai importante. El nu este doar expresia melancoliei și a stărilor negative, în pofida treptelor lui alterate, ci reflectă caleidoscopic viaţa negrilor americani: dragostea și munca lor, dorul după un trai mai omenesc, sentimentul de revoltă împotriva injustiţiei sociale, clarul de lună al nopţilor de veghe, bucuria puţinelor momente de satisfacţie. Ceea ce s-a întâmplat mai târziu cu derivaţia lui instrumentală *boogie-woogie,* stil cultivat de Bill Halley, Elvis Presjley și succesorii lor, nu este decât diluarea unei muzici cu bogat conţinut de viaţă și adaptarea lui la valorile „de tejghea”, la care se pricep așa de bine patronii industriei distractive contemporane.

V. LEAGĂNUL JAZZ-ULUI.

- ***„O MUZICĂ DEOSEBITA DE CEA DIN LUMEA ÎNTREAGA”.***
- **PARADELE MORŢII VESELE.**
- **BUDDY BOLDEN, PRIMUL „REGE” AL JAZZ-ULUI**
- **POVESTEA STORYVILLE-ULUI.**

„Era jazz-ului începe la New Orleans…”

AARON COPLAND

Oamenii de culoare, cărora o mizerabilă experienţă în noua lor patrie nu le mai îngăduia nicio iluzie după emanciparea lor din cătușele perfide ale sclaviei, au găsit totuși una la New Orleans. Era iluzia unei libertăţi oare care, mai largă și mai puţin supravegheată decât în restul ţării. Ca toate iluziile, se în femeia și aceasta doar pe elemente subiective, dar ajungea și atâta spre a împrumuta existenţei lor o notă frenetică, necunoscută în oraşele lipsite de fierberea necontenită a șuvoiului de viaţă. Prinși mereu parcă de panică, febrili ca și când ar fi fost veșnic în întârziere, nu voiau să scape nimic din ceea ce existenţa într-o importantă aglomerare urbană, peste care adia ceva din poezia marilor porturi fluviale, le putea oferi. Le oferea, firește, foarte puţin, însă puţinul acesta avea pentru ei o valoare afectivă: muzica de prin taverne, dansul în lumina primăvăratică din luncile și zăvoaiele de pe malul lacului Portehatrain, fastuoasele cortegii funerare, prilej pentru calici de a se ospăta din pomeni și de a-și desfășura toată pompa, care, în alte împrejurări, nu le era îngăduită.

Maiestuoși și demni ca niște regi, îmbrăcaţi în uniforme absurd colorate, cusute cu fir auriu, și purtând pe cap, fără nicio teama de îi dicol, tricornuri sau chivere militare copiate de pe vechile portrete franceze, engleze și spani ole, ei se simţeau timp de câteva ore, cu un fel de comică și gravă răspundere, stăpânii lumii.

Într-un amurg de toamnă din primii ani ai acestui secol, un drumeţ venit de la New York descindea la New Orleans, marele oraș portuar din sudul Statelor Unite ale Americii. Nori răzleţi pluteau peste Mississippi, luminaţi pe margini de o reverberaţie necunoscută. Era, poate, reflexul vreunui incendiu izbucnit printre hardughiile răsărite în ogrăzile cu buruiană înaltă de la periferii sau razele lunii ce se înălţa peste aburii smârcurilor fluviului. Zgomotul valurilor se auzea până în oraș. Drumeţul, pe nume Charles Lyel, se instalase pe balconul hotelului, spre a gusta — înaintea prospecţiunilor pe care avea să le înceapă a doua zi, ca geolog, prin împrejurimi — pacea înserării meridionale, cu jocul ei frumos de focuri stelare. Abia se tolănise însă în șezlong, când urechea îi fu izbită de o rumoare îndepărtată, suprapusă peste cea iscată de valurile domoale ale fluviului. Părea o melodie subterană, care se apropie și crește pe încetul, confuză la început, apoi tot mai clară și mai ritmată. Rumoarea se prefăcu în curând într-un marș sprinten de fanfară, în tropot de pași mărunţi și în vuietul caracteristic produs de cetele

oamenilor revărsaţi pe străzi. Peste puţin, la colţul străzii apăru o fanfară alcătuită din muzicanţi negri și creoli, în uniforme înzorzonate cu fireturi și tinichele sclipitoare, se opri sub câţiva copaci bătrâni de veacuri și, bătând pasul pe loc, continuă să cânte o muzică exu berantă, cromatică, sonoră până la violenţă.

În torentul de sunete, vuiete sacadate și ac cente ritmice neașteptate se îmbinau melodii din marșurile compozitorului american John Philip Sousa, reminiscenţe de cadriluri și valsuri franceze, ecourile habanerei sincopate a cubanezilor, chiar vechituri auzite de la fla șnetari — un amalgam de atâtea influenţe, încât părea cu neputinţa să le deslușești pe toate.

Multitudinea aceasta de elemente, provenite din sursele cele mai variate, fuzionase într-un limbaj nou și nemaiauzit, căruia fanfara îi amplifica ineditul și farmecul prin felul cum oamenii de culoare cântau din instrumente. Stilul lor fusese făurit în estuarul fluviului Mississippi, în învălmășeala raselor și culturilor din oraș, în mozaicul graiurilor și argourilor marinărești din portul întemeiat la 1718 de francezi, cedat în 1762 spaniolilor, reluat în 1800 de Napoleon și vândut americanilor, un deceniu mai târziu, pe când avea vreo zece mii de locuitori, ca până în 1900 numărul lor să se ridice la aproape trei sute de mii. Pe fundalul culturii franceze, din Noul Orleans, sugestiile venite din Indiile Occidentale, din Africa, Spania și, firește, din nordul continentului american se amestecaseră într-o atmosferă ce le era prielnică. O artă cu totul nouă avea să-și ridice curând pânzele din ea, spre a cuceri lumea: jazz-ul!

Charles Lyel, care și-a relatat impresiile de călătorie după întoarcerea sa acasă, nu auzise încă de jazz, denumire ce avea să apară abia la sfârșitul primei conflagraţii mondiale. De asta, el s-a mulţumit să constate că la New Orleans s-a născut „o *muzică deosebită de aceea din restul Statelor Unite ale Americii și din lumea întreagă",* plină de zvonurile unei mitologii necunoscute albilor. Creaţie a unor Homeri tuciurii, ea va oferi în curând prilej de consolare multor americani sleiţi și decepţionaţi, deoarece aprinde în sufletele sterpe flăcările inocente ale poveștilor simple.

Ce fel de muzică era asta, cine erau muzicanţii care o creau și dezvoltau, cum se face că ea îşi desfăcea aripile viguroase într-un oraș plin de atâtea frământări și contradicţii inconciliabile?

Scriitorul Lafcadio Hearn o auzise mult înainte, la Bucktown, unde descoperise în ea amintirea secolelor petrecute de negri pe plantaţii. De pe vapoarele fluviale răsunau, la ceasul când ziua se îngâna cu noaptea, melodiile sclavilor de odinioară din Kentucky, cântate la modul propriu oamenilor de culoare, pe jumătate sălbatic, pe jumătate melancolic. În localurile de Petre cere se dansa în sunetele muzicanţilor negri, ale căror viori, basuri și banjouri produceau un iureș ameţitor, încât lui Hearn i s-a părut ca și cum „stafia unui motan ar vâna stafia unui șoricel". În ritmul muzicii, dansatorii se înfierbântau treptat, săltau, chiuiau și ţipau, câte un dansator îşi ridica partenera în aer, unde o învârtea ca pe un fulg, în timp ce picioarele celor de pe la mese jucau fără astâmpăr, ca suveica în urzeala pânzei.

Sidney Bechet, originar și el din New Orleans, spunea că, după emanciparea

lor din sclavie, oamenii de culoare au avut nevoie de muzică mai mult ca oricând, de parcă ar fi căutat să afle în ea ceea ce presupuneau că ar putea săvârși cu libertatea ce le fusese dăruită.

Cântecele îi învăţau să facă cu viaţa lor ceea ce făceau de fapt și cu muzica: o plămădeau, o frământau, o mulau după chipul și asemănarea lor.

Pe străzile de lângă fluviu, bătute de soarele fierbinte al sudului, fanfarele nelipsite de la evenimentele existenţei cotidiene, ca nunţi, botezuri, logodne și banchete — una din ele câştigase în 1891 premiul întâi la o competiţie unională — conduceau convoaiele funerare la cimitir. Era asta muzică de înmormântare? Poate, dar într-un paradis cu peisaje încântătoare, unde se dansează, se bea gin, whisky sau curacao și se cântă *song-uri* melancolice. Muzicanţii se opreau la poarta cimitirului, lăsând să se odihnească în pace oasele răposaţilor și, în timp ce rudele mortului defilau printre lespezi și cruci de morminte, intonau melodii cu ritmul rarefiat și cu armoniile muiate în duioșie. Louis Armstrong, care și-a amtintit mai târziu de ele, susţinea că erau atât de frumoase *„încât mergeau drept la inima” (Swing that music,1936).*

După ceremonie, urmate de asistenţă, fan farele făceau calea întoarsă, într-un tempo de marș cu pulsaţia tot mai alertă; strigătele răgușite ori stridente ale mulţimii din jur trădau o disperare și o bucurie la fel de nestăvilite.

Bărbaţi, femei și tineri ieșeau în tricouri roșii și galbene din case, de prin fundături și de pe maidane, cete de prichindei făceau tumbe în jur, stoluri de basmale galbene și portocalii, smulse la repezeală de pe sforile unde se zbiceau, prindeau să fâlfâie peste tot, parcă la chemarea unor sirene irezistibile, care narcoti zău orice veleitate de rezistenţă, topindu-se asemenea unor pâraie în fluviul din ce în ce mai îngroșat al acestor „parade ale morţii vesele”, cum li s-a spus. Și, în semn de gratitudine pentru răposatul, care, în scurta lui călătorie spre eternitate, le prilejuise o asemenea jubilaţie gratuită, oamenii strigau în cor: *„He was a good man* — a fost un om bun!”

Până și înmormântările deveniseră, la New Orleans, un mijloc de fraternizare tandră a populaţiei de culoare, fixând în conștiinţe o muzică ritmată, zgomotoasă, ostentativă chiar, dar fascinantă prin darul ei de a pune în mișcare fibrele musculare ale celor ce o auzeau.

Lirică, desigur, dar aflată la antipodul sentimentalismului, a fost și ea o precursoare a jazz-ului și, pe alocuri, îl vestea chiar într-un anumit sens.

Cântecele de muncă, cele spirituale, bluesul, accentele de ragtime se amestecau într-un talmeș-balmeș teribil, din care nu se înţelegea mare lucru, în afara bătăii covârșitoare a unui ritm ce părea ecoul tobelor africane adus de vântul oceanic de la mari depărtări și înviorat de răcoarea umedă ce bântuia peste oraș dinspre câmpiile de un verde tandru ale împrejurimilor.

Mai băteau însă și alte vânturi la New Orleans, oraș prins între două lumi, la antipozi: lumea anglo-saxonă de la nord și cea hispanoamericană din aria Mării Caraibilor. La mijlociri secolului trecut, amestecul afro-francolatin al populaţiei era aproape încă intact, și poate că nu se înșală cubanezul Fernández Velez (Enrique

Lopez și Jorge Timossi. *Jazz en Cuba)* susţinând că, alături de fondul muzical african și motivele europene, jazz-ul se colorează acolo de particularităţile melodiilor și ritmurilor creole, că impresia de caracteristic, de specific al noii arte se datorează, în parte, și înrâuririi folclorului hispano-american.

Așa-numitul „stil de ansamblu dixieland", ivit la New Orleans, a fost nu mai puţin important pentru arta jazz-ului ca ragtime-ul, despre care Martin Williams (*Jazz Masters of New Orleans,* 1967) pretinde că ar fi avut un efect „revoluţionar și naţionale. Negrii îşi organizaseră serbările populare, timp îndelungat, în piaţa Congo, unde li s-a interzis însă accesul din 1875. Spre a putea dansa *Colinda,* o variantă a căreia se folosea și în ceremoniile tradiţionale vodunice, sau *Bamboula,* ambele bazate pe ritmurile dansurilor africane, dar combinate cu melodiile și pașii contradansurilor franceze, ei s-au refugiat pe pajiștile fără sfârșit, prin poienile cu iarbă mătăsoasă din împrejurimile orașului, acolo unde prejudecăţile albilor nu le inhibau pornirile tempera mentale exacerbate de refulări îndelungate.

Andre Poree, un metis, proprietar de catâri și camioane, cu care transporta mărfuri de tot felul din port în piaţă, le-a pus la dispoziţie mai târziu maidanul unde îşi avea grajdurile și hambarele. Văzând însă afluenţa de lume la seratele dansante, el a construit fără întârziere o baracă imensă, cu săli de dans, berării, încăperi mărunte, transformându-și proprietatea într-un fel de parc al distracţiilor, cu călușei, trageri la ţintă, chioșcuri de băuturi, vânzători de baloane pentru copii și părinţii lor. I-a dat numele de Parcul Lincoln, în memoria eliberatorului negrilor din robie.

Se încingea acolo, la sfârșit de săptămână, o atmosferă tonică, care alina plictisul și dezolarea. Fiecare cartier și stradă venea cu muzicanţii proprii și, ca în competiţiile sportive, lupta era câștigată de cel ce sufla mai tare în instrumentul său. Cei mai importanţi în or chestră erau, firește, trompetiștii, dar tobosarii aveau și ei un rol de seamă. Se mai păstrează amintirea unui oarecare Blanck Benny, care, fiind încarcerat pentru niște contravenţii la or din ea publică, era „împrumutat* de șerif formaţiilor de dans, cu obligaţia ca acestea să-l predea viu și nevătămat, la sfârșitul activităţii lor nocturne, închisorii municipale: pe vremea aceea se spunea la New Orleans despre baterie că este pentru orchestră ceea ce e pâinea pentru hrana omului!

Înaintea începerii programului de seară în parcul Lincoln, orchestrele obișnuiau să străbată orașul în camioane trase de cai. Ingeniosul Poree nu s-a mulţumit însă cu reclama lor, nici cu micile formaţii care cântau cum se nimerea, ci a angajat pentru perechile de dan satori un frizer din oraș, pe Charles „Buddy" Bolden. Muzica pe care o cânta acest cornetist, socotit de marii muzicieni de jazz ca un precursor genial al artiștilor trompetei, era compusă din crâmpeie împrumutate de ici și colo și care, luate în sine, erau lipsite de vreun interes, dar în interpretarea deosebit de vie a formaţiei lui Bolden câștigau un farmec de ingenuitate căruia nu-i rezista nimeni. Ascultând-o, nu mai auzeai decât timbrurile instrumentelor, bătaia ritmului gâfâit al tobei, modulaţiile noi și neobișnuite, încât cei ce dansau se identificau cu ea.

Bărbat zvelt și oacheș, după care publicul feminin se dădea în vânt, Buddy Bolden cânta ceea ce oamenii voiau să audă și în ceea ce se recunoșteau fără greutate. El izbutea să fie realist, sprinţar, ironic, uneori dulce fără a cădea în dulcegării, dădea replici lumii din sală prin exclamaţii și versuri sau chiar înjurături intercalate în discursul muzical, creând un aer de intimitate în care cei ce dansau se simţeau una cu muzicanţii, le amplificau ritmul prin strigăte și bătăi din palme sau tropăieli în tact ale picioarelor. Bolden a introdus în sălile de dans și de consumaţie tipul muzicianului de spectacol — *showman,* care, până la el, nu apă ruse decât pe scena menestrelilor. Cânta și dansa, arunca ocheade pline de înţeles lumii din jur și, în timp ce poliţaiul alb stătea de veghe la intrarea în sală, se încumeta să improvizeze pe melodia răspândită sub titlul *Buddy Bolden's Blues: „Mi se pare că l-am auzit pe Lincoln strigând: desfiinţaţi plantaţiile și daţi-le negrilor libertate! Sunt sigur că l-am auzit pe Lincoln spunând acest lucru!"* Populaţia de culoare avea să-l supranumească în curând, pentru calităţile și îndrăznelile sale, *King* - rege. A fost, astfel primul „rege" al jazz-ului ce-și căuta tiparele de exprimare proprie și un nume potrivit.

Gloria lui Bolden a fost mare, dar de scurtă durată, fiindcă în 1907 și-a pierdut minţile, trăind până la sfârșitul vieţii închis într-un ospiciu, unde s-a stins în 1943 fără înregistrări care să-i perpetueze memoria și fără alţi martori ai darurilor sale neobișnuite decât muzicienii ce-l auziseră cândva și care, la data aceea, începuseră și ei să îmbătrânească.

Nici gloria celuilalt „rege" din New Orleans n-a fost mai lungă. Joseph Oliver se născuse la 1885, învăţase să cânte la cornet de la valetul unei familii de oameni înstăriţi, fără să manifeste însă vreo râvnă deosebită pentru muzică. La îndemnul lui Bunk Johnson, cel mai popular cornetist al vremii, a intrat de tânăr într-o formaţie de amatori, unde a prins apoi gust pentru studiul sistematic și stăruitor. Cu prilejul unui turneu, micul ansamblu în care cânta a fost atacat de vagabonzi, la câţiva kilometri de New Orleans, furându-i-se până și instrumentele. Oliver s-a ales din încăierarea aceasta cu o cicatrice adâncă deasupra ochiului stâng, ceea ce i-a adus porecla de *bad eye* – rău de-un ochi. Dar pentru felul cum îi pusese pe fugă în cele din urmă pe hoţi a dobândit în rândurile muzicanţilor o mare faimă. A cântat în câteva formaţii locale, renumite pentru tonul lor frumos, între care *Onward Brass Band* și *Eagle Band,* Angajat într-o tavernă din port, a concurat și el la titlul de „rege", în contra lui Manuel Perez și Freddie Keppard. Într-o seară, a ieșit în stradă și a prins să sufle cu atâta putere din instrumentul său, încât tot cartierul dădu buzna să-l asculte. Când îi pieri suflarea, se întoarse în tavernă, depuse cornetul pe pianină și le spuse celor vreo cinci sute de cetăţeni care îl urmaseră entuziasmaţi: „lată" ! — cu sensul latinescului *quod erat, demonstrandum.*

Din acea zi, toţi l-au numit doar *King* Oliver, așa cum a rămas și în istoria jazz-ului, până în zilele noastre.

Locul era, cum se vede, cât se poate de potrivit pentru ca, la confluenţa atâtor dialecte muzicale, să se constituie un nou aliaj, agitat, nervos, uneori crispat, alteori blând și calm în neţărmurita lui nostalgie, dar totdeauna de o mare sugestivitate.

Acest aliaj a fost topit, în cele din urmă, în barurile, cafenelele și „saloanele* cartierului Storyville din New Orleans, cuib luxuriant, între 1897 și 1917, al prostituţiei licenţiate de stat, unde viaţa americană de la începutul secolului al XX-lea poate fi surprinsă la sursa ei maximă de pitoresc și contradicţii

Storyville și-a dobândit numele de la Sidney Story, un negustor care înţelesese că, într-un mare oraș portuar, comerţul plăcerilor de tot felul poate deveni sursa unor beneficii nebă nu te, astfel că l-a găzduit în două cartiere, unul în Basin Street, altul în Canal Street, care aveau să dobândească o tristă faimă, dar și să devină vatra primilor jazzmeni adevăraţi.

Cartierul rău famat, accesibil îndeosebi albilor, a prilejuit cea dintâi experienţă de industrializare, la scara concepţiilor utilitariste contemporane, nu numai a viciului, ci și a muzicii. Lozinca lui — *„surâs ospitalier pentru toţi cei ce plătesc”* — s-a transformat, timp de două decenii, în maldăre de dolari.

Proprietarul conglomeratului de localuri de petrecere și bordeluri pentru toate gusturile și pungile, cuprins între străzile Iberville, St. Louis, North Basin și North Robertson, era de fapt „maiorul* Tom Anderson, membru de vază al consiliului municipal și președintele unei societăţi petrolifere. În faimosul ghid al Storyville-ului, pe care l-a editat ani în șir sub titlul liric de *The Blue Book,* Cartea albastră — un adevărat atlas ce-i îndruma pe cititori înspre iatacul femeilor poreclite graţios în limba franceză *dames de joie,* de fapt un monument unic al depravării și degradării umane la valoarea obiectelor mercantile — s-a păstrat denumirea celor două sute de cârciumi, berării, cafenele, baruri, cabarete, hoteluri și saloane în care cântau orchestrele negrilor din strada Perdido, ghetoul populaţiei de culoare.

Erau primele *jazz-band-uri,* cărora nu li se spunea încă astfel, dar care fixează în practica lor nocturnă, atât de prost plătită încât ceea ce primeau muzicanţii le curgea printre degete, particularităţile stilistice ale jazz-ului. Vocabularul lui, aglomeraţiv până la arguţie, se adresează cu naturaleţe tuturor, dovedindu-se nou şi eficient tocmai prin lepădarea de tot ceea ce era socotit „artistic. E o muzică proaspătă, insinuantă, neobișnuită sub toate aspectele, în care *„totul se spune dintr-odată”* într-o formă unică, exaltând farmecul simplu al existenţei fără prea multă reflecţie. Limbajul ei pare însolit, dar cine știe s-o asculte este răsplătit în totdeauna din plin. (Andre Hodeir, *Le Jazz, cet inconu,* 1945).

Insolită era până și componenţa micilor orchestre: cornet sau trompetă, clarinet și trombon la secţia melodică, banjo și baterie, mai târziu — chiar dacă nu în toate formaţiile – pian la secţia ritmică. Într-una din ele a cântat și pianistul Tony Jackson, care avea în repertoriul său o mie de piese, de la blues la ariile de operă — *man of thousand Songs* — și pe toate le știa fără note! Era nevoie de un asemenea muzicant excepţional pentru a atrage clienţii în cel mai luxos bordel din oraș, vestitul Mahagony Hall, proprietatea unei creole.

Lulu White, care cheltuia sume fabuloase pentru a-și face reclamă în ziare, reviste și pe afișele ce-i întâmpinau pe străini în port, în gară, prin holul hotelurilor și pe pereţii restaurantelor, barurilor, berăriilor. I-a fost conferit titlul echivoc de „Regină a lumii interlope” și până și Armstrong și-a adus aminte de ea, într-un

interviu dat revistei americane *Life* în 1966.

Explicaţiile asupra începuturilor jazz-ului – mult mai complexe și mai puţin clare decât le prezintă simplificarea destul de schematică la care obligă recapitularea noastră succintă – sunt, poate, paginile cele mai pasionante din lucrările consacrate subiectului. Pe o temă dată, arată Aaron Copland, unul dintre, compozitorii de azi ai Statelor Unite ale Americii (Our *music,* 1911), muzicanţii din New Orleans improvizau cum îi ajuta imaginaţia, exprimând tot ce se putea în cuprinsul câtorva minute de muzică. Libertatea neîngrădită de canoane scolastice le îngăduia să desfășoare fără vreo restricţie tema, alimentată și modificată de resursele proprii ale interpreţilor, care, atunci când nu erau ei înșiși autorii, colaborau neîncetat cu compozitorii pieselor executate.

Acesta a fost jazz-ul la începuturile lui: o muzică despre care se spunea că „merge, curge, progresează — *a music that goes",* și el nu a încetat nici azi să fie altul în esenţa lui.

Esteţii conformiști au destule motive să fie scandalizaţi și să-i acuze pe jazzmeni de ignoranţă și analfabetism. Privind fără prea multă înţelegere torentul unei manifestări noi de artă, deprinși cu tradiţiile clasice ale muzicii, cu formele și expresia ei cristalizate de-a lungul multor secole, ei nu sunt capabili să intuiască conţinutul pătimaș și arzător, limbajul inedit pe care jazz-ul l-a iniţiat, eliberând multă muzică de scleroza bătrâneţii. Necurmata căutare de noutate a cultivatorilor jazz-ului, disponibilitatea lor permanentă la solicitările fanteziei creatoare impresionate spontan de viaţă asigură artei jazz-ului o tinereţe ce se impune de la sine.

Tineri erau de altfel și muzicanţii, purtând nume deocamdată obscure, dar care aveau să fie cunoscute peste puţin în lumea întreagă.

Toate instrumentele de jazz, modul utilizării și intonării dor, tehnica și felul integrării în ansamblu îşi au pionierii la New Orleans. Cornetistul King Bolden introduce cel dintâi pianul într-o formaţie de jazz, împreună cu pianistul Ferdinand „Jellytt Roll Morton, creând stilul pianistic particular, bazat în parte pe maniera de interpretare a primelor orchestre de gen. Cită ironie, cât antren, câtă frăgezime în înregistrările retrospective de pe discurile *The Incomparable Jelly Roll Morton* sau *New Orleans Memories,* delicate poeme ale unei lumi, care, uitând de constrângerile mentalităţii opresive a epocii, îşi imagina că poate redeveni adolescentă, pornind din nou după himerele fragile ale iluziilor! Cât de naive, delicioase și, uneori, caraghioase în sensul peliculelor cine matografice cu Zigotto, Buster Keaton sau Stan și Bran ni se par melodiile, armoniile simple şi ritmul direct, „zgâlţâit" ale acestor prime producţii din perioada arhaică a jazz-ului! Vom uita oare vreodată puritatea lor ingenuă? Poate că nici nu e de dorit să fie pe deplin uitată…

La New Orleans au apărut pionierii bateriei de jazz, Warren „Baby" Dodds și Zutty Singleton, care, în născocirea unei depline colaborări între părţile componente ale percuţiei și secţiei ritmice, îşi simt umerii grei de responsabilitate. Efectul stimulator al pianului grăbeşte însufleţirea și personificarea celorlalte instrumente, asupra cărora acţionează alte două forţe creatoare: improvizaţia

fiecărui membru în parte și improvizaţia colectivă a ansamblului.

În zona suspectă — *Queer Zone,* denumită ironic și cartierul sporturilor, *Sporting District”* — debutează și se maturizează pianiști ca John the Baptist, Richard M. Jackson, Clarence Williams și alţii, care au împământenit în multe orașe americane „stilul New Orleans.

Cel mai cunoscut dintre toţi acești *club boys* — cum li se spunea prin cabaretele locale — a fost însă Jelly Roll Morton, personalitate complexă și captivantă, devenit compozitor și pianist celebru, unul dintre creatorii primului stil jazzistic la pian. O celebritate și mai mare aveau să dobândească muzicanţii din cafeneaua *101 Ranch* de pe strada Franklin: King Oliver, Sidney Bechet, Pops Foster, Emanuel Perez, sau cei din cabaretul de peste drum, *Tuxedo Dance Hall:* trompetistul Freddie Keppard și clarinetistul John Dodds, membri ai vestitului „Tuxedo Band” condus de cornetistul Oscar Celestin. În Cafeneaua *D.C*. a avut primul angajament Duke Ellington, în aceea a lui Pete Lala au condus pentru întâia oară formaţii ritmate Kid Ory, King Oliver și Louis Armstrong!

Cine i-ar putea înșira pe toţi? Ei au fost asemănaţi cu un pumn de stele, care se aprind, scapără câtva timp, câte una cade brusc și se stinge, ca altele să-i ia îndată locul și firmamentul jazz-ului să scapere mai departe, cu aștrii și nebuloasele sale.

VI. MĂRTURIA DOCUMENTELOR FONOGRAFICE.

- **DIXIELAND.**
- **O POEZIE VOLATILĂ ȘI TULBURĂTOARE.**
- **PROTEST ÎMPOTRIVA OPRESIUNII.**
- **PRIMUL INTELECTUAL PRODUS DE JAZZ: MINUNATUL MR. JELLY ROLL!**

> *„Jazz-ul comunică un mesaj misterios și necunoscut; înainte de a trece mai departe, veacul nostru se lasă furat pe o clipă de chemarea lui…”*
>
> JELLY ROLL MORTON

Că jazz-ul, așa cum era cântat înaintea primu' lui război mondial și de-a lungul lui în climatul muzicali poliglot de la New Orleams, seamănă azi cu o relicvă istorică, al cărei farmec n-a pierit cu totul, chiar dacă ni se pare naiv și vetust fără aura locului și a timpului său de obârșie, lucrul acesta nu trebuie să ne sur prindă. Cele câteva înregistrări făcute în acea primă perioadă a jazz-ului nu epuizează arta muzicienilor de culoare în sensul ce i-a fost atribuit de cei ce au creat-o și pe care i-l atribuim noi în a doua jumătate a secolului.

De la pionierii jazz-ului abia dacă ne-a rămas o duzină de documente fonografice. Buddy Bolden n-a imprimat nimic, Bunk Johnson și Kid Rena au făcut înregistrări târziu, după al doilea război mondial, redescoperiţi, bătrâni și sleiţi, de adepţii stilului dixieland, Jelly Roll Morton a colaborat cu casele de discuri abia din 1923, dată la care limbajul jazz-ului suferise o serie de modificări.

Încă din 1920, King Oliver — ajuns „rege” și la Chicago — cânta într-o formaţie cu Johnny Dodds la clarinet, Honore Dutray la trombon, Ed Garland la bas, Minor Hall și Warren „Baby” Dodds la baterie. Banjoiștii lui erau și ei artiști mari, ca Johnny St. Cyr și Bud Scott, iar pianista, o fată cu studii de conservator (!) originară de la Memphis, Lil Hardin, căsătorită mai târziu cu Louis Armstrong. Înregistrările făcute de Oliver la Richmond și Chicago în 1923, unele cu intervenţiile solistice de trompetă ale lui Armstrong, nu mai păstrau decât în parte unduirea fără răgaz, care urca și cobora neîntrerupt, a modului de a cânta al new-orleaniștilor. King Oliver devenise un maestru în distribuirea partidelor improvizaţiei solistice ale orchestrei, crease cel dintâi un echilibru artist tic al rolului diverselor instrumente, în ansamblu, închegând execuţii de un nivel remarcabil, după piese scrise, din care începuse să se era poreze prospeţimea improvizaţiilor și puritatea naivă a muzicii de la New Orleans.

Oricât de inteligent și de maleabil a fost Freddie Keppard — despre care Morton, capabil de distincţiile calitative cete mai subtile, susţine că poseda cea mai bună ureche, cel mai frumos ton instrumental și cea mai desăvârșită tehnică — el avea

să piardă ocazia de a imprima primul disc din istoria jazz-ului, refuzând oferta primită în 1916 de la *Victor Talking Machine Company,* de teama ca nu cumva stilul ce-i era propriu să fie imitat de alţii.

Întâia înregistrare avea să fie făcută astfel un an mai târziu, cu *Livery Stable Blues* și alte trei piese, de o formaţie de instrumentiști albi, *Original Dixie Jazz Band.*

După-amiaza zilei de 26 februarie 1917 rămâne, oricum, o dată importantă în istoria muzicii de jazz: în studioul rudimentar al companiei *Victor* din New York s-a fixat în ceara cilindrilor de fonograf cel dintâi document sonor al unei arte a cărei răspândire pe glob și evoluţie complexă n-o bănuia nimeni încă. Pe vremea aceea, muzica nouă era ascultată doar prin localurile frecventate de oamenii din clasele de jos; banjoul și saxofonul, abia introduse în orchestrele de dans, scoteau sunete ce li se păreau ascultătorilor mai rafinaţi niște năluci sălbatice și posomorâte.

Era aşadar momentul cel mai nimerit spre a salva de la uitare sunetele arhaice ale jazz-ului, acest seismograf al convulsiilor unei lumi intrate în crepuscul. Chiar dacă discul înregistrat la New York nu era decât o cronică de circumstanţă — proprietarii studiourilor obligându-i pe artiști să cânte melodiile de succes ale zilei într-o manieră cât mai accesibilă publicului larg — dispunem, datorită lui, de o tălmăcire aproape fidelă a ceea ce fusese muzica aceasta în raport cu dezvoltarea ei de mai târziu: o poezie volatilă și tulburătoare.

Copilul cu o ereditate atât de încărcată încerca de astă dată, prin intermediul fonografului, să iasă în lume din ţarcul său strâmt, spre a-și comunica tuturor voioșia exuberantă și zgomotoasă, dorul său de joacă și de bucurie, maturizându-se repede în ciuda furtunilor ce se vor abate peste omenire.

Să fi intuit ceva din ele negrii de pe Perdido Street și Canal Street din New Orleans, ale căror orchestre erau denumite pompos *Magnolia Band, Imperial Band, Cardinal's Band* și a căror migraţie lentă către nordul continentului începuse încă din timpul războiului? Ea a luat proporţii după lichidarea Storyville-ului, cartierul unde veselia începea la coborârea serii și lua sfârșit doar când prindea să mijească de ziuă?

După intervenţia Statelor Unite ale Americii în conflagraţiunea europeană, New Orleans-ul fu transformat în port militar, iar Storyville — care pare să fi fost pentru jazz ceea ce e bulionul pentru culturile de microbi — și-a închis de la o zi la alta obloanele. Muzicanţii negri s-au risipit, în stoluri succesive, creând centre și stiluri noi ale artei pe care o făuri seră. Jazzmenii au acumulat alte experienţe, fără ca amprenta obârșiei să dispară vreodată integral din practica lor nocturnă. Chiar când li s-a părut că o pot uita de dragul unor înnoiri, muzicienii negri și albi s-au înapoiat mereu la câteva din proprietăţile esenţiale ale primului jazz, la „schiţele" lui trasate în linii elementare, înjghebând formaţii ce cântau în maniera creatorilor de la New Orleans a noii arte. De câte ori bătrâneţea a încercat să pună stăpânire pe jazz, printr-o căutare prea stăruitoare de efecte exterioare, au apărut artiști și formaţii care robeau inimile prin simplitatea, elanul și pulsaţia irezistibilă a dixielandului.

Ce este *dixieland* și de unde îi vine denumirea? Înainte de a încerca un răspuns, să amintim că eticheta de *jazz* a muzicii inventate de oamenii de culoare s-a folosit

public întâia oară la Cafeneaua Lamb din Chicago, prin 1915, când albul Tom Brown și colaboratorul său negru, Sugar Johnny, și-au denumit în acest fel formaţia lor ritmică de ragtime și de blues. Un an mai târziu, apărea în vitrina cafenelei New Schiller, din același oraș, sloganul publicitar, atrăgător prin exotismul lui pentru trecători, *The Original Dixieland Jazz-Band,* o formaţie condusă de trombonistul Eddie Edwards.

La origine, *Dixieland* a fost denumirea dată teritoriului aflat la sud de „linia Dixie", care separa Pennsylvania de statele Maryland și Virginia, aşadar frontiera înaintea războiului civil dintre statele liberale din nord și cele sclavagiste din sud (1861 — 1865), stabilită în 1769 de doi astronomi englezi. Cum unul din ei se chema Jeremiah Dixon, patronimicul lui a devenit substantiv comun în vorbirea curentă.

În același timp, *dixie* era și americanizarea cifrei 10 — în limba franceză *dix* — imprimată pe bancnotele de zece dolari de la New Orleans.

Toate acestea au dus, prin procesul insesizabil de fixare în limbă a uzului cotidian, la denumirea de *Dixieland,* „ţara Dixie", care definea modurile de a interpreta muzica de jazz în maniera artiștilor de culoare din sudul Americii. E un stil de a cânta stacat, într-un ritm alert, ce tinde parcă mereu la accelerarea mișcării, aşadar un „stil grăbit", frenetic aproape, care trezește în ascultători o impresie de de suflet, deși el a fost de o uimitoare noutate chiar la New Orleans, iar mai târziu, către sfârșitul primului război mondial, la New York.

Ritmul, inflexiunile melodice și vibraţia vo ală sau instrumentală ale interpretării auten tice a jazz-ului arhaic s-au pierdut fără urmă.

Documentele fonografice existente sunt, de fapt doar evocări și reconstituiri ale trăirilor iniţi ale, ale acelor clipe ce sintetizează o întreagă perioadă bătăile uriașei inimi a muzicanţilor negri din epicentrul jazz-ului: nimic stabil, nimic definitiv în stilul New Orleans la începuturile sale, în afara mișcării vertiginoase, în plină beţie, a ritmului.

Jazz-ul „dixieland" are o personalitate nedefinită, fără identitatea paternităţii, deși marii lui maeștri l-au cultivat fiecare pe măsura gusturilor și a temperamentului propriu. Poliritmia lui, efectele dinamice ale deplasării accentelor, considerarea liniei orizontale și verticale a desfășurării muzicale ca o parte a structurii ritmice, sincoparea favorizatoare a efectelor de glissando și portando, înclinarea continuă spre parafrazare, socotită un criteriu al talentului și inteligenţei artiștilor, sunt, firește particularităţi ușor de identificat în tot ce aparţine sferei acestui stil. Dincolo însă de ele acţionează individualitatea, încărcată de numeroase solicitări străine, a unui popor asimilat parţial de civilizaţia americană și asimilator, la rândul său, al acestei civilizaţii; sensibilitatea lui, mereu în căutarea unor satisfacţii statornice, rezolvă la modul propriu antinomiile și discordanţele existenţei sociale într-o expresie muzicală în care prind glas toate năzuinţele, elanurile, idealurile, toate înălţările și aripile lui tăiate.

La cel mai neînsemnat prilej, imaginaţia muzicantului negru se exprimă ritmic, acţionată de instabilitatea lui funciară într-un univers al contradicţiilor, unde nu izbutise încă să se fixeze decât geografic, dar nu și social, unde totul i se părea

ciudat, ostil, inexplicabil, fără logică. Ragtime, blues, spirituals erau tot atâtea tentative de înapoiere într-o dimensiune geografică și socială pentru totdeauna pierdută, tot atâtea semne ale unei fantezii ce se mișcă în direcţia tratării absurde a unei lumi ce i se părea ea însăși absurdă.

Lucrul acesta avea deosebite șanse de reușită în colectiv, unde — prin colaborarea mai multor instrumente cu individualitatea fonică precis conturată — totul se dizolva în sunet, într-o sonoritate nouă și stenică. Muzica de jazz avea să devină astfel o expresie a viziunii oamenilor de culoare americani despre lume și societate, complementul fără de care atitudinea, judecata, reacţiunile lor faţă de problemele ce li se puneau nu avea șansa de a afla o explicaţie inteligibilă.

Iată de ce pare pe deplin întemeiată observaţia după care jazz-ul ar fi „o *muzică progresistă, în permanentă căutare de forme inedite; e o artă creatoare, care protestează împotriva opresiunii. Ea nu este folosită numai de negri sau oamenii de culoare, ci și de mulţi muzicieni albi, ca un protest pacific împotriva opresiunilor. În toate formele de exprimare ale jazz-ului se simte năzuinţa de eliberare și de rupere cu vechile structuri oprimatoare".* (Enrique Lopez Oliva și Jorge Timossi, *Jazz en Cuba.)*

Dacă în stilul micilor ansambluri de câte șase sau opt persoane, creat după pilda lui King Bolden, această aspiraţie spre eliberare era limitată oarecum de individualităţile componente ale întregului, ea a obţinut un adevărat triumf în maniera de a cânta a primilor mari pianiști de gen, în frunte cu Ferdind Joseph „Jelly Roll" Morton (1885 — 1941).

Compozitor și aranjor de o fantezie nesecată, el a fost autorul câtorva piese cu o înrâurire de durată asupra evoluţiei stilurilor pianistice și de ansamblu ale jazz-ului. *King Porter Stomp, Wolwerine Blues, Milenburg Joys, Georgia Swing, Chicago Breakdown, Wildman Blues* aveau o structură multitematică; înregistrarea lor în 1926, chiar în interpretarea compozitoru lui, mai este considerată și azi drept cea mai valoroasă mărturie despre muzica de jazz din New Orleans. Morton a imprimat acestei muzici vibraţia propriului său suflet și, deși pornea de la ritmurile egale și săltăreţe ale cakewalk-ului, cânta cu o bogată și expresivă poliritmie. Părăsise New Orleans-ul în 1907, ca să nu se mai întoarcă acolo niciodată, având diverse îndeletniciri, între care și pe aceea de proprietar al unor localuri de noapte. S-a stabilit în 1922 la Chicago, după ce fusese auzit cântând la New York, mai târziu la St. Louis, ca în 1915 să publice, pare-se, prima piesă aranjată pentru o formaţie de jazz: era propria sa compoziţie *Jelly Roll Blues,* care a cunoscut un succes la fel de mare ca *Wolwerines,* melodie de viaţă lungă a jazz-ului clasic.

Avea un stil cumpătat, armonios, caracterizat prin decalarea celor două mâini, atribuindu-i stângii ritmuri sincopate, iar dreptei, melodii fermecătoare, pline de variaţii de o perfectă logică a dezvoltării tematice. Idolul lui fusese pianistul Tony Jackson, de altfel singurul muzician negru pe care Morton l-a preţuit cu adevărat. Fiind el însuși creol, avea un complex de inferioritate datorită căruia îi dispreţuia pe oamenii cu tenul întunecat, într-o măsură mai mare chiar decât o făceau albii. Probabil de asta cânta adeseori, în localuri-le unde era angajat, potpuriuri din

operele și operetele da zice, demonstrându-și în felul acesta cultura „albă” și faptul că, învăţând toate acestea după note, era și alfabetizat muzical, spre deosebire de majoritatea instrumentiștilor de culoare.

Iată de ce l-a apreciat într-o măsură mai mare pe trompetistul Freddie Keppard, care era creol și deci mai deschis ca nuanţă a pielii, decât pe Louis Armstrong sau King Oliver, care erau negri de-a binelea. Foarte ascuţit la minte și capabil de a teoretiza ceea ce cânta, el susţinea că, în timp ce ragtime-ul presupune un anume tip de sincopare, ce nu se poate aplica decât anumitor melodii, *„jazz-ul este un stil mult mai elastic, aplicabil oricărei muzici”.* Afirma de altfel cu tărie nu numai că folosise încă din 1902 cuvântul de *jazz,* spre a marca prin el deosebirea de ragtime, dar și că ar fi creat jazz-ul de unul singur. Cum anume îl crease, a spus-o singur: aplicând sincopări mai îndrăzneţe și o mai mare libertate de improvizaţie melodică materialului muzical foarte variat pe care-l avea în repertoriu. În cazul habanerei *La Paloma,* Morton arăta că, datorită sincopării motivului și a swingului cu care o cânta, izbutea să-i schimbe culoarea *„din roșu în albastru!”*

Pe artistul acesta, care îşi plăsmuise o existenţă imaginară paralel cu cea reală, inventând fel de fel de legende spre a exalta cu ele imaginaţia oamenilor, îl recunoșteai dintr-o mie de alţi pianiști, fiindcă folosea ca nimeni altul sonorităţile gingașe ale instrumentului. Günther Schuller spune despre el că a fost primul teoretician, *„primul intelectual produs de jazz-ul care n-a fost niciodată simpatic intelectualilor”.*

E greu să separi în cazul său adevărul de ficţiune, însă muzica lui cuprinde frumuseţi durabile. Amestec bizar de geniu, muzician, poet, snob și fanfaron, Morton era un om complex, în care extremele fuzionau într-o personalitate plină de culoare. Concepea muzica, pe care o crea și o interpreta, în raport cu dinamica și sonoritatea întregului ansamblu, cu toate că îl interesa îndeosebi pianul. Chiar dacă felul lui de a cânta și de a face aranjamente se situează în zona a ceea ce s-a numit stilul New Orleans, eticheta nu e completă. Spre deosebire de permanentul *forte* în care se execută în estuarul fluviului Mississippi și prin orașele din Louisiana jazz-ul arhaic sau, cum i se mai spune: *prejazz-ul* și *jazz-ul primitiv,* Morton a introdus nuanţările extreme, de la *pianissimo* la *fortissimo.* Cântându-se mereu într-o sonoritate plină și masivă, nu se mai pot realiza *crescendi* și *diminuendi* indispensabili colorării muzicii, atrăgea el atenţia colaboratorilor săi.

Și, spre a-i face să înţeleagă mai bine acest lucru, se explica metaforic: „. — când *o sticlă de apa e plină, nu poţi s-o umpli mai mult; când însă ea este umplută numai pe jumătate, ai posibilitatea să torni încă apă în ea, iar muzica de jazz e bazată pe același principiu”* (Alan Lomax, *Mister Jelly Roll, The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and „Inventor of Jazz”,* 1956).

Jelly Roll, „minunatul*, a fost primul dintre muzicienii de la New Orleans care a îmbinat scriitura orchestrală cu improvizaţia solistică și colectivă. Felul lui de a trata instrumentele avea prospeţimea penelului unui pictor impresionist. Piesele pe care le-a compus și înregistrările făcute de el — între care și seria intitulată *The Saga of Mr. Jelly Lord,* în care a evocat începuturile jazz-ului, a cântat și s-a acompaniat la

pian pe douăsprezece discuri long-play — respiră vigoare și spontaneitate; renunţarea la abilităţile tehnice de efect și la clișeele stilului, oricât ar fi fost ele de eficiente, adăugând mișcării binare de ragtime pătrimile sincopate ale tangoului, ritmurile ar dente ale muzici hispano-americane!

Toate acestea îi asigură un loc egal de însemnat în istoria muzicii de jazz cu al altor mari pianiști și compozitori, cum sunt Duke Ellington, Johnny Lewis, Errol Garner, Thelonius Monk ș.a.

Controversat, adulat, imitat de mulţi, însă numai de foarte puţini ajuns din urmă, Jelly Roll Morton s-a transformat după moarte în legendă, una din legendele care aureolează Dixieland — imperiul de ritmuri și timbruri specifice ale jazz-ului arhaic.

VII. UN „SUROGAT DE MUZICA”?

- **DREPTURI DE CETĂŢENIE - *EXTRA MUROS.***
- **DIASPORA JAZZ-ULUI…**
- **IMPRIMĂRI RASIALE.**
- ***THE JAZZ AGE.***
- **NAIUL BUCOLIC AL LUI BIX BEIDERBECKE.**

„… clipa când jazz-ul supune lumea legii sale de miez de noapte”.

PIERRE MAC-ORLAN

Ca toate activităţile omenești, jazz-ul să nutrește și el din lumea și din timpul care i-au dat naștere; fără o corespondenţă profundă între mediu și artist nu este posibilă proliferarea artelor. Ele sunt în acord cu ambianta care, la rândul ei, susţine și colaborează cu sensibilitatea celor ce de profesează. Orice creaţie artistică constituie mărturia unei epoci și a culturii ei; este deci inutil a acuza jazz-ul și pe cultivatorii lui de trivialitate, de superficialitate, de lipsă de conţinut. Trebuie să privim mai curând în noi, să studiem condiţiile sociale din anii primului război mondial și din cei ce i-au urmat. Dacă o vom face, vom învinui societatea însăși de a nu fi putut da jazzmen-ilor alte elemente active de inspiraţie decât neliniștea și confuzia, incertitudinea zilei de mâine și setea frenetică de viaţă, instabilitatea morală a unei omeniri dezorientate de injustiţie, război și mizerie. Cercetând cu atenţie, vom înţelege că jazz-ul arhaic, așa cum se dezvoltă el paralel cu răspândirea lui pe continentul american și, în scurt timp, pe tot globul, reflectă intuitiv calitatea vieţii dintr-o anumită perioadă istorică și dintr-un anume teritoriu geografic, împreună cu reacţiile lui la incitările realităţii.

În lipsa unei relaţii organice cu sufletul omenesc, zadarnic ar încerca o artă să-și făurească drumul spre oameni și să le obţină adeziunea. Cum însă această relaţie există în cazul jazz-ului, el cucerește — începând cu al treilea deceniu — nu numai Statele Unite ale Americii, ci, aproape simultan, și celelalte continente, pătrunzând până și în molcomul plictis al îndepărtatelor orășele de provincie, și năvălind ca un taifun în aerul lor de seră face să zăngăne geamurile pașnicelor saloane de familie, ale localurilor de petrecere, ale săli lor de baluri săptămânale.

Un „surogat de muzică”, cum a fost denumit pe nedrept, nu este capabil de oasemen ea răspândire, nici să creeze o imensă tabără de admiratori, care îşi vor spune *jans* și vor fi mândri de contribuţia adusă la proclamarea violentă a unei noi estetici muzicale. Fanatismul lor îi amintește unui scriitor francez de legenda flautistului, care, prin cântecul său, îi făcea pe șoareci să se arunce, într-un soi de

„Fanii”, într-o caricatură franceză.

nebunie colectivă, în valurile Rinului. Pentru că nu există cafenea, berărie, club sau cabaret la Sankt-Pauli, Shanghai, Anvers, la Tokio, Barcelona, San Francisco și Stockholm unde acești suporteri îndârjiţi ai noii arte să nu asculte extaziaţi formaţiile, pentru unii încă înfricoșătoare, ale primelor jazzband-uri. La sunetele lor, o mișcare neobișnuită cuprinde din toate părţile omenirea strânsă în spaţiul neîncăpător al localurilor, o agitaţie ritmică fără seamăn, care se propagă irezistibil, ca o molimă: nu i se împotrivesc decât cei care reproșează muzicii sincopate, adusă de peste ocean împreună cu primele automobile Ford și cu cele dintâi saxofoane, banjouri și tobe africane, *„cacofonia, disonanţele, ritmica barbară…”*

Sunt numeroși adversarii jazz-ului arhaic chiar în ţara unde el fusese zămislit. Cei ce protestează cu mai mare vehemenţă împotriva lui sunt marionetele falite ale trecutului, spune Robert Goffin *(Aux frontieres du jazz,* 1932), care nu înţeleg nimic din revoluţia rusă, nici din lecţiile războiului, nici din Appollinaire și Cendrars, din Picasso și Chagall, din Gide și Cocteau.

La Chicago, unde în al treilea deceniu a început o nouă perioadă stilistică a jazz-ului, ziarul *Chicago Tribune* îl stigmatiza ca pe un fel de pseudoartă, cu drepturi de cetăţenie cel mult *extramuros* — în afara zidurilor, la peri ferii, pe măsura gusturilor neevoluate ale mediilor interlope. Arta asta *„cu orizont de mahala”* e ca o pasăre uriașă care zboară dar nu poate să cânte, se spune despre ea. Puternica ei vibraţie pasională li se pare criticilor *„expresia subiectivă a unei mulţimi încă nediferenţiate prin cultură”.* În Germania, la peste zece mii de kilometri de leagănul jazz-ului, compozitorul Hans Pfitzner declară indignat că el este expresia unor vremuri care

nu merită nici cel puţin un simbol de artă și poezie: *„… keine Sinnbilds ist die Zeit mehr wert!”,* manifestul lui anti-jazz fiind publicat până și la București, în articolul *Scandal în jurul jazz-ului* din ziarul *Rampa* (23 decembrie 1927).

Omul de pe stradă însă, și nu numai cel de la periferia sau din suburbiile marilor orașe — asupra căruia agitaţia și febra jazz-ului exercită o atracţie puternică, manifestă pentru el un interes crescând. Odată cu crepusculul care îşi lasă umbrele peste furnicarul înăbușitor din aglomerările urbane, saxofoanele și trompetele jazz-ului acoperă ecourile războiului abia terminat. Faimoasele „laboratoare de iluzii – localurile de noapte — sunt pline, până din colo de orice limită, de efervescenţa unor oameni care vor să uite mizeria, oroarea, absurditatea măcelului trecut. Totul va fi reclădit din nou, mai frumos decât a fost înainte – pare să le spună muzica aceasta trepidantă – grădinile vor înflori iar, dimineţile vor fi trandafirii, însă nu din pricina sângelui curs pe câmpiile de luptă, ci a reverberaţiilor astrului solar, orizontul se va deschide neîngrădit pentru inteligenţa, iniţiativa şi energia omenească…

Speranţa renaște treptat, chiar dacă fără prea mult temei, și în muzicienii negri din New Orleans, pe care războiul i-a risipit pe suprafaţa statelor unionale; majoritatea lor află o existenţă destul de mediocră la New York. Los Angeles, San Francisco și Chicago — firește, deocamdată nu ca artiști, ci ca muncitori sau hamali în port. Unii vând ţigări, alţii sunt salariaţii magazinelor universale, deoarece jazz-ul
nu este încă ceea ce, în lumea banului, se cheamă *a business* — o afacere pentru adevăraţii lui creatori. Numai foarte puţini au norocul de a nu pierde orice contact cu muzica, fie dând lecţii de pian, clarinet, trompetă, fie vânzând note muzicale pe stradă, în restaurante, prin gări, în holul teatrelor. Un noctambul îi va numi pe negrii care apucă să mai facă muzică *„cei mai fericiţi independenţi în împărăţia mizeriei”,* metaforă care spune tot, într-o formă concisă, despre condiţiile lor de viaţă.

Ce poate, în astfel de împrejurări, muzicantul negru? Cum cântă omul care îşi apare sieși stingher, năzuind fără vreun succes să fraternizeze cu viaţa tuturor și să arunce punţi, ce i se refuză însă cu îndărătnicie, între el și semenii săi? Ca în visele de coșmar, în cursul cărora cel ce doarme se închipuie împresurat de un imens vid ce-l ameninţă cu aneantizarea, începe o goană disperată spre a scăpa de senzaţia de vacuum. Geamătul terorii se smulge vibrant, adânc, în plină nebunie a ritmului gâfâit, mărturie a răvășirilor lăuntrice. Discrepanţa interioară se comunică involuntar construcţiei și interpretării muzicale, care nu sunt unitare decât în redarea impulsurilor ritmice — goana din visul de coșmar!

În adevăr, când e vorba de accentele dinamice și de deplasarea lor fantezistă, jazzmen-ii se depășesc unii pe alţii în fervoare, tinzând cu toţii spre explozia din *coda,* spre strigătele ardente din refrenele cântate sau — cum li se mai spune în muzica de gen — *chorus.* E o confuzie de timpi întocmai ca în muzica africană sau în folclorul altor popoare trăind în afara civilizaţiei tehnice, care fac notaţia precisă și geometria barei de măsură imposibile.

Atât de imposibile, încât adevăratul jazz trăieşte, de fapt, nu în partiturile compozitorilor, cum se întâmplă cu muzica denumită convenţional „clasică”, ci în

interpretările vii ale jazzmen-ilor, conservate de imprimările pe disc.

Ele oferă cele mai importante documente ale diverselor perioade din istoria jazz-ului, salvând pe seama posterităţii improvizaţia muzicienilor negri înzestraţi cu o imaginaţie creatoare fabuloasă, incapabili să cânte de două ori în ace laşi fel o piesă sau o melodie.

La apariţia lor, discurile cu muzică de jazz erau etichetate „imprimări rasiale" — *race recordings,* deoarece vânzarea lor era îngăduită doar în cartierele oamenilor de culoare, ca astăzi colecţionarii să plătească multe sute de dolari pe ci te un astfel de exemplar, dacă cumva va mai fi existând vreunul pe undeva.

Foarte puţini muzicieni albi au sesizat la timp valoarea lor documentară şi artistică de mai târziu, fervoarea lirică pe care o conţineau şi care nu era numai simptomul unei revoluţii artistice, dar şi un aspect dintre cele mai originale al curentului de trezire a negrilor din Statele Unite ale Americii.

La configurarea acestui aspect al unei mişcări de esenţă şi de expresie neagră au participat totuşi, chiar de la început, un număr oarecare de muzicieni albi: cornetistul Jimmy MacPartland; clarinetistul şi saxofonistul-alto Frank Teschmaker, de o inepuizabilă invenţie melodică şi ritmică; saxofonistul-tenor Frankie Trumbauer, pe care negrul Lester Young avea să-l recunoască drept maestru al său; trompetistul Muggsy Spanier; toboşarii Dave Tough şi Gene Krupa; clarinetistul Benny Goodman, conducătorul uneia din primele orchestre de jazz celebre în lumea întreagă, şi legendarul Bix Beiderbecke (1903 — 1931), trompetist şi pianist de o rară sensibilitate poetică, ale cărui înregistrări pe disc desenează conturul de lumini şi umbre a ceea ce se cheamă „perioada Chicago" a jazz-ului şi ceea ce poartă, în lucrările istoricilor muzicii de jazz, eticheta de *The Jazz Age.* Compoziţia lui Beiderbecke *In a Mist* — În ceaţă — evocă o atmosferă de taină: o uşoară pâclă estompează parcă violenţa ritmică a stilului New Orleans, interiorizând expresia şi dezvăluindu-i întreaga intimitate. Piesa aceasta avea un limbaj cromatic avansat faţă de majoritatea compoziţiilor epocii, o versiune populară, cu totul nouă în jazz, a limbajului explorat cu două decenii înainte de Debussy şi Scriabin.

Bix era fascinat de muzica aflată dincolo de jazz, de Ravel, Delius şi Straviński, fără să posede însă pregătirea teoretică necesară spre a se apropia altfel de ei decât auditiv, încât apela la aranjori spre a-i scrie pe portativ ideile melodice şi armonice. German de origine, luase în copilărie lecţii de pian în familie, fără a avea parte de o educaţie muzicală, fie ea şi elementară. La vârsta de cincisprezece ani a învăţat să cânte la cornet, la Davenport, oraşul său natal, unde auzise o mulţime de orchestre distrând pasagerii pe vapoarele fluviale venind de la Memphis, St. Louis şi New Orleans. Arzând de o nouă fervoare după descoperirea cornetului şi a trompetei, el a dobândit în scurt timp o tehnică şi un ton uimitoare, încât în 1921, pe când abia împlinise optsprezece ani, avea să colaboreze cu jazzmen-i reputaţi, să-i audă pe King Oliver şi Louis Armstrong la Chicago, de la care a învăţat câte ceva şi, la rândul său, le-a împărtăşit multe lucruri din felul său de a cânta. Avea un dar unic de a parafraza melodiile până la ultima lor notă, stabilind o progresie a

temei calmă și puternică, în care sunetul instrumentului său urca din măsură în măsură, evadând din orchestră în pasaje solistice ce vibrau ca o pul bere de soare, apoi reîntorcându-se în ansamblul pe care, între timp, îl ridicase pe o treaptă superioară ca ritm, fantezie improvizatorică și elan al execuţiei.

După unii jazz-ologi din zilele noastre, între care Marshall Steams și Günther Schuller, nici chiar Armstrong n-a egalat, decât în deplină sa maturitate — pe câtă vreme Bix împlinise abia douăzeci și opt de ani la moartea sa! — tonul rotund, „de aur", umplând văzduhul cu vibraţia sa, al lui Beiderbecke. Auzindu-l în 1924, compozitorul Hoagy Carmichael exclamase: *„Bix și jazz-ul sunt sinonime pentru mine",* fiindcă, deși nu avea pare-se vigoarea lui Armstrong, era mai muzical și *„alegea fie care notă cu o deosebită atenţie".*

Ce mare era surpriza celor care, după trista faţadă a clădirii uriașe de piatră unde, la subsol, cânta muzicianul acesta tânăr, descopereau în nopţile geroase, de lângă Michigan, zborul limpede, poposind de la o frază la alta, ca o pasăre, al trompetei ce-i învăluia pe ascultători într-o aureolă ușoară!

Arta lui Beiderbecke pare să fie extrem de caracteristică pentru lirismul tot mai pregnant al muzicii de jazz. Ascultându-i piesa în propria-i interpretare la pian sau la trompetă, înţelegi de ce pentru mulţi iubitori ai jazz-ului cafeneaua unde cânta el devenise un loc de re culegere favorabil iniţierilor muzicale cele mai înalte. Ecourile prelungi care îşi răspund în diversele registre ale pianului sau ale trom petei, ca să se topească în ritmurile orchestrei, învie în ascultători parfumurile, culorile și sunetele unei epoci pentru totdeauna dispărute.

Se cunosc puţine piese, din perioada 1920 - 1930 a muzicii de jazz, mai dense și mai grele de sensuri, mai pure ca sunet și mai echilibrate în construcţie, ca acelea înregistrate de Beiderbecke. Asemenea scriitorului englez G. K. Chesterton, căruia detectivul străbătând străzile metropolelor moderne i se părea un prinţ din poveștile cu zmei și zâne, iar omnibusul londonez o adevărată corabie magică pornind spre tărâmuri de basm, Bix aflase un sentiment poetic vieţii moderne, pe care îl exprima în idiomul jazz-ului. Cu tot talentul său, el a avut, spre sfârșitul vieţii sale scurte, angajamente sporadice, întrerupte de lungi pe noade de șomaj. La invitaţia chefliilor cânta atunci prin taverne de mâna a treia, îndopat cu băutură. *„Nimeni nu mă întreabă ce-am mâncat azi* — îi scria el unui prieten; *mi se dă să beau, până când uit că sunt lihnit de foame…".* Improvizaţiile lui li se păreau multora niște stranii și neînţelese fantezii de lunatic. Ei nu înţelegeau cum se poate cânta cu o melancolie atât de sfâșietoare, în timp ce faţa rămâne acoperită de zâmbet, ca de o mască strălucitoare.

Sunt însă îndeletniciri al căror principiu e surâsul, și aceea de jazzman era una din ele!

Numai în zorii zilei, când luminile din local se stingeau pe rând și lumea se rărea pe la mese, surâsul amabil se prefăcea pe obrazul lui Bix într-o expresie egală și indiferentă, pe când muzica pe care o cânta atingea intensităţi halucinante. Ea sugera ascultătorilor peisaje misterioase și feerice, fâlfâiri ușoare de aripi peste fluvii nemărginite, pieţe pestriţe în care oameni gălăgioși și veseli se înfruntă într-o

clocotire de bulbucări suprapuse. Din acest vârtej, ale cărui imagini erau atât de consistente încât păreau palpabile, se ghiceau uneori nelămurite promisiuni de viaţă nouă și de fericire.

Unii îl ascultau pe Bix Beiderbecke la orele mici dinspre dimineaţă, când. Pe ușile laterale.

În local dădeau buzna femeile de serviciu, cu găleţile și periile lor de frecat jegul nopţii.

Aceștia știau că Bix, care era în stare să le cânte și pe întuneric, după ce prindea să sfârâie luminarea sleită din sfeșnicul de alamă fixat în colţul pianinei, era devorat de alcool și că avea să piară în curând, mistuit de flăcările-i otrăvite. Tobosarul, Babytt Dodds a rostit următoarele, într-o dimineaţă, despre Beider becke:

— Fără absint, Bix n-ar fi în stare să-și suporte nenorocul și singurătatea. Talentul lui a fost făcut pentru altă întrebuinţare decât aceea pe care a reușit să i-o dea. El întruchipează, cu toate acestea, poate ca nimeni altul, noul stil al jazz-ului născut la Chicago…

Înainte ca alcoolul să-l fi doborât cu adevărat, trompeta acestui mare și bizar jazzman alb se transformase — după mărturia unora – într-un nai bucolic, care deștepta sub tavanul afumat al locantelor cântec de izvoare, viziuni de nimfe și naiade, peisaje aţipite în toropeala fierbinte a soarelui din sud.

În tot mai rarele clipe de tresărire a conștiinţei sale, visul și realitatea s-au confundat, mai producând câteva piese, cu aceleași transparenţe sidefii, ca *In a Mist* — În ceaţă, care îngăduie ascultătorului competent să pătrundă în frumuseţile ascunse ale muzicii de jazz produse de un artist autentic, dincolo de armătura severă a ritmicii de o vrajă sonoră neîntrecută.

La data când se stingea, în casa unui prieten muzician din Long Island, New York, jazz-ul era o artă demult cunoscută instrumentiștilor negri și albi împrăștiaţi prin orașele federale, unde se ridica cortina unui nou act al muzicii născute la New Orleans. De acum, însă, drumul ei nu mai depindea de cei care o făuriseră: alţi actori aveau să apară în piesa ce se voia aceeași, dar care era de fapt alta, mulată tot mai mult pe înfăţișarea realităţii modificate în salturi repezi, de la un deceniu la altul.

VIII. INTERMEZZO… SIMFONIC.

- **PAUL WHITEMAN ȘI APARIŢIA ORCHESTRELOR GIGANTE.**
- **UN UZURPATOR AL TITLULUI DE „REGE” ÎN JAZZ.**
- **MUSIC SHOW *BUSINESS*.**
- **CEEA CE JAZZ-UL NU FĂCUSE ÎNCĂ…**

„Nu stimez decât operele ce se pot reface”.

PAUL VALÉRY

În clipa când, către mijlocul deceniului al treilea, impresarii, restauratorii și radioul au descoperit că jazz-ul se poate transfera dintr-o valoare artistică într-una comercială, a apărut o întreagă reţea de cluburi, localuri de dans, case de discuri, agenţii de concerte și emisiuni radiofonice. În ciuda infinităţii de mijloace caracteristice a acestei muzici, oamenii înzestraţi cu spirit practic n-au mai văzut în ea decât o sursă de beneficii materiale. Nu se înșelau, firește, odată ce numărul plăcilor de gramofon vândute numai în Statele Unite ale Americii în cursul anului 1926 de păşise cifra de o sută cincizeci de milioane! Erau ferecate în muzica ritmată a negrilor, tezaure ce se tălmăceau nominal în câştiguri fabuloase, fiindcă ea interfera cu mediul ambiant, căruia nimeni și nimic nu i se putea sustrage. În performanţele americane de civilizaţie și tehnică, în care zgârie-norii se ridicau la repezeală și reţelele de circulaţie se acopereau cu automobile rapide, oamenii aveau nevoie de mituri și în muzica ce li se oferea pretutindeni.

Că oamenii de afaceri, având la îndemână noile mijloace de publicitate, s-au priceput să le creeze la repezeală, o ilustrează copios cazul lui Paul Whiteman, care a fost identificat de opinia publică, neprevenită, cu jazz-ul însuşi, cu toate că în muzica pe care o cânta cu orchestra sa „gigantică” — de douăzeci, treizeci și chiar de o sută de persoane, cum s-a întâmplat în filmele sale — dincolo de o tehnică identică, emoţia sinceră a jazz-ului se percepea doar în solourile de câte patru, opt sau șaisprezece măsuri ale jazzmen-ilor angajaţi în ansamblu. Un businessman, care îl auzise de pildă pe Bix Beiderbecke într-un concert al orchestrei lui Whiteman, povestea că din cornetul solistului *„picurau stele și petale sau niște cristale bizare”.* Era nevoie de un talent cu totul rar spre a isca asemenea imagini în fantezia practică a unui negustor american, deși e adevărat că s-a mers atât de departe cu idealizarea lui Bix încât, într-una din biografiile ce i s-au consacrat (Dorothy Baker, *Young Nan with a Horn,* 1938) avea să se scrie că, la moartea lui, a coborât peste faţa lui o rază de lumină!

Rudy Valée a numit muzica lui Paul Whiteman *„o sincopare simfonizată”,* ceea ce corespundea, într-o mare măsură, adevărului.

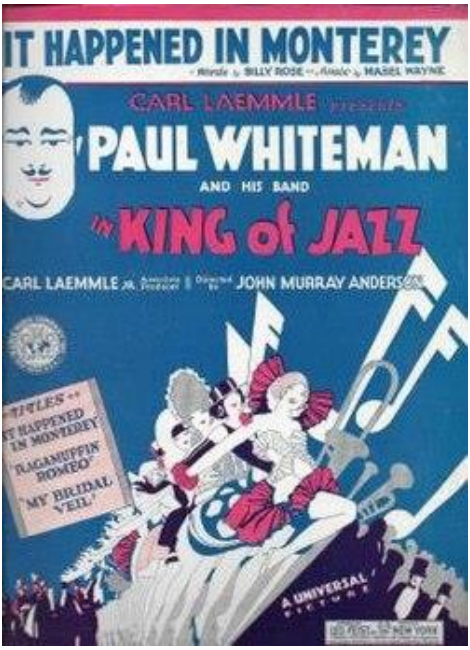
Cum se putea însă confunda perfecţiunea tehnică a acestei formaţii, oricât de rafinată, cu muzica de jazz încărcată de electricitate?

Unde era apelul emoţional al trompetei sau frământarea bateriei, episoadele de neliniște intensă urmate de momentele de relaxare, care nu făceau decât să pregătească noile cutre mure lăuntrice ale discursului muzical? Imitaţia lui Whiteman era stilizată fără îndoială cu cea mai mare precizie, dar rămânea oricum o imitaţie diluată a jazz-ului, exprimând mai degrabă pragul până unde gustul marelui public izbutea să urmărească arta oamenilor de culoare, decât jazz-ul însuși.

Dușmanul evoluţiei firești a jazz-ului era aici, în orchestra lui Paul Whiteman și în alte forme comerciale ale muzicii sincopate, deși, printr-un paradox nu prea rar în artă, tocmai dușmanul acesta avea să sporească po pularitatea jazz-ului, fiindcă ascultătorii cărora le plăcea senzaţia de conflict și tensiune din felul de a cânta al instrumentiștilor negri, rezolvarea de către ei a culminaţiilor emotive prin ansambluri puternic ritmate, arguţia cu care basul căuta să antreneze bateria, cum ambele se luau la întrecere cu pianul, ca apoi să intervină în cursa lor saxofonul, clarinetul sau trompeta, încercând să domine tumultul și goana orchestrei, au trebuit să-și dea seama că o simplă fanfară de trompete și tromboane sau niște bătăi de timpane, oricât de îndrăcite, nu ajung spre a reproduce rafalele izvorâte din energia vitală a jazz-ului, a cărui expresie ascultă de legile unei dialectici complexe și originale.

Chiar marii jazzmen-i, care cântau sub bagheta lui Paul Whiteman, ca Bix Beiderbecke, Franckie Trumbauer, Eddie Lang, Joe Venuti, Jimmy și Tommy Dorsey, Red Norvo și Jack Teagarden au avut sentimentul dureros al de căderii unei arte a cărei puritate era ameninţată de jungla societăţii de consum. Din atitudinea populaţiei de culoare se deslușea chiar o reacţie de apărare în faţa exerciţiilor sterile și a exhibiţiilor de jazz, „simfonizat” la modul marilor orchestre: la apariţia câte unui disc cântat de Bessie Smith, „Matt Rainey sau alte interprete de blues, negrii făceau cozi interminabile înaintea gheretelor unde înregistrările acestea se vindeau la preţul, pentru ei fantastic, de patru sau cinci dolari bucata, iar când, în același an cu concertul monstru al lui Paul Whiteman, într-o sală din cartierul de sud al New York-ului a cântat Bessie Smith, a fost o învălmășeală de nedescris, fiindcă și-au dat întâlnire acolo toţi negrii, veniţi după război din sud, dornici să audă cântecele în drăgite în prima lor copilărie.

De altfel, înregistrările făcute de Bessie Smith au salvat firma Columbia de la falimentul pe care era să-l provoace popularitatea crescândă a cinematografului și radioului. Discurile ei erau cu atât mai căutate cu cât numai foarte puţini americani aveau prilejul de a o asculta în concertele aproape inaccesibile pungii oamenilor modești. Ea avea angajamente fie prin cluburi mărunte, fie în cadrul unor auziţii în cerc restrâns, numite *party,* unde toţi cei ce erau în stare să plătească taxa de intrare erau bineveniţi. Atâta doar că mai mult de patruzeci-cincizeci de persoane nu încăpeau, iar cei ce încăpeau totuși erau nevoiţi să se oploșească pe jos, pe podele, de-a valma cu muzicanţii, în jurul pianului. Temperatura încăperilor și a muzicii ce se cânta în ele urca, izbucnirile vocilor și tresărirea trupurilor nu lipseau, dar se vor bea în șoaptă, stăruia peste auditori o oare care sfială, ceea ce scădea în cele din urmă intensitatea expresiei.



Paul Whiteman, „Regele jazz-ului", pe un afiș al filmului cu același titlu.

Paul Whiteman avea în schimb, de fiecare dată, un public de ordinul miilor. Născut în 1890 la Denver, era un bun violonist și șef de orchestră iscusit, care, după câţiva ani de activitate la San Francisco, îşi strămutase sediul la New York, într-o perioadă când muzica și teatrul american luaseră un avânt nebănuit, sub semnul unor inovaţii bizare, dintre care „Gigantismul* nu era trăsătura cea mai puţin importantă. Manifestând vanitatea și febrilitatea preocupărilor tineretului crescut în agitaţia anilor premergători primului război, el a reușit să se impună și să acrediteze legenda că ar fi primul și cel mai mare… dirijor de jazz din istoria unei muzici ce se ivise și se cânta fără dirijor. Primele sale discuri, datând încă din 1920, s-au vândut în multe sute de mii de exemplare, ceea ce i-a asigurat o popularitate nebănuită pe întreg continentul. Aranjorilor săi le spunea, fără să-și dea seama că îl parafrazează pe poetul francez: *„Alegeţi melodii care se pot replămădi; nu-mi plac decât cântecele care se pot reface!"*

Dacă nu-i lipsea vocaţia șefului de orchestră dibaci și cu o înfăţișare extrem de agreată de caricaturiști, fiindcă obrajii îi semănau cu niște perniţe de pluș mătăsos, purta cravate *papillons* cu picăţele albe, ce păreau niște cozi ascuţite de rândunică sub gușa-i totdeauna proaspăt bărbierită și albă de pudră, cu pântecul ca un burduf și o mustăcioară strălucind veșnic de pomadă, ba adăugând la toate acestea și o gardenie la reverul fracului sau al smoking-ului croit din stofă fină și moale ca

scutecele copiilor, nu-i lipsea mai ales spin tul negustoresc. În 1922, de pildă, controla aproape treizeci de orchestre de pe coasta de est, avea un gaj săptămânal de șapte mii cinci sute de dolari și câştiga anual peste un milion, ceea ce îi adusese recunoaşterea deplină a opiniei publice.

Concertul pe care l-a dat la 12 februarie 1924 în Aeolian Hall din New York a lăsat urme de nesters în memoria publicului, prin reliefurile spectaculoase ale melodiilor. Whiteman a mărturisit (Abel Green și Joe Laurie, Jr. *Show Biz from Vaude to Video,* 1951) că scopul lui era să demonstreze publicului sceptic progresul făcut de muzica de dans din primele zile ale jazz-ului arhaic — *early jazz* – și aspectul melodios, ordonat, „civilizat" în interpretarea lui de către albi!

A fost un eveniment de seamă concertul acesta, nu numai pentru că printre cei ce-l patronau se aflau personalităţi de seamă ale muzicii americane, ca Walter Damrosch, Jascha Heifetz, Leopold Stokowski, Fritz Kreisler și McCormack, iar popularul compozitor Victor Herbert crease chiar o suită specială pentru el, ci și pentru că în prima parte a lui a fost prezentat, la modul șarjat, celebrul *Livery Stable Blues,* într-o schematizare grotescă și cu caricaturizarea intonaţiei instrumentelor de jazz. Însă intenţia dirijorului, de a opune muzica negrilor de la New Orleans moderaţiei și „clasicizării" mai recente a muzicii ritmate, n-a fost atinsă. A doua zi, criticul Olin Downes remarca în articolul său că *Livery Stable Blues* fusese infinit mai bun și mai valoros decât piesele aranjate, cizelate și poleite ce i-au urmat! Mai bun chiar decât *Rhapsody în Blue* de George Gershwin, cântata cu acel prinlej în primă audiţie, la auzul căreia majoritatea cronicarilor muzicali jubilaseră la unison cu auditorii. Singur criticul ziarului *Tribune* a condamnat muzica aceasta, pe care o socotea „De o *supărătoare pauperitate melodică și armonică, fără pulsaţie de viaţă, inexpresivă, tinzând să se suprapună sensurilor artistice ale jazz-ului și să acrediteze în opinia publicului valori specific mercantile, produse de nevoia socială a divertismentului".*

La ora când lua sfârșit concertul lui Paul Whiteman, la câteva blocuri de clădiri mai încolo cânta Louis Armstrong, într-o sală de dans de pe Broadway. El părăsise New Orleansul în 1922, spre a colabora la Chicago cu Joe Oliver, iar doi ani mai târziu, cu Fletcher Henderson, la New York, *„punându-i ansamblul pe jăratic"* cu trompeta sa.

Pe vremea aceea, însă, publicul american nu auzise nici de Henderson, nici de Armstrong. Pentru el, jazz-ul se confunda cu Paul Whiteman, care dădea iluzia unor sonorităţi bogate, colorate, variate, datorită instrumentelor numeroase și virtuozităţii celor ce cântau la ele, pe câtă vreme formaţiile mici sunau, se înţelege, mai subţire, mai transparent, deși mai aproape de inefabilul pe care albii nu erau încă în stare să-l atingă.

Iată cum, Paul Whiteman avea să devină, fără voia lui, unul din cei mai însemnaţi agenţi ai popularizării muzicii de jazz, prin utilizarea unor metode sonore consacrate de artiștii negri și a îmbinării lor cu tradiţiile genului concertistic european. Este adevărat că marele concert de la New York l-a costat mai multe mii de dolari, dar publicitatea pe care a declanşat-o i-a adus titlul de *King of Jazz* –

aşadar încă un „rege”, deși acesta uzurpator al celorlalţi, încoronaţi de adevăraţi suporteri ai jazz-ului, nicidecum de tehnica artificială a publicităţii. Totuși, Whiteman mai are meritul de a fi încercat să-i apropie pe jazzmen-ii adevăraţi de muzica cultă, *într-o seară l-am dus pe Bix Beiderbecke la operă* – povestea el. Se *cânta* Siegfried. *Când auzi cântecul păsării din actul al treilea, cu intervalele socotite azi moderne, când izbuti să înţeleagă în ce fel erau construite laitmotivele operei, apoi descompuse, ca din nou să fie re făcute în toate chipurile posibile, ajunse la concluzia că bătrânul Wagner nu era, în ultimă instanţă, chiar atât de vetust precum părea și că muzicanţii de swing nu știu chiar atât de multe precum şi-o închipuie”.*

Mulţi jazz-ologi s-au întrebat cum se face că Bix Beiderbecke, care era un muzician autentic de jazz, a intrat în orchestra lui Paul Whiteman? Răspunsul l-au dat chiar câţiva dintre foștii lui prieteni, care arată că el fusese cucerit de aranjamentele rafinate făcute de Gershwin, Ferde Grofe, Lennie Hayton și Bill Challis, de conlucrarea precisă a tuturor compartimentelor. De partiturile obligându-i pe executanţi să dea tot ce aveau mai bun în ei, așa că, de fapt, nu găsim nimic neobișnuit în admiraţia suscitată de orchestra aceasta în rândurile negrilor și albilor deopotrivă. Ea îi fă cea pe auditori să *asculte* muzica, nu neapărat s-o și *danseze,* ceea ce jazz-ul nu prea făcuse până atunci, iar intonaţia perfectă, echilibrul ritmic ireproșabil, atacul clar și precis sporeau exigenţa publicului. Ba mai mult, exista până și un conţinut emoţional în ceea ce cânta, încât chiar după ce discurile ei au devenit document din eveniment sunt de preferat unor înregistrări de jazz mediocre.

În starea de spirit a anilor post-belici, care aduseseră o relaxare binevenită după crisparea războiului, viaţa trebuia sărbătorită, trăită în aparenţa fastului și strălucirii, în sunetele unor muzici seducătoare. Dar muzica singură nu ajungea; mai era nevoie și de un spectacol care s-o însoţească, ceea ce a dus la apariţia *music-show business-ului,* una din cele mai mari afaceri alimentate de muzica de jazz. Din 1926, an marcat de moartea lui Rudolph Valentino, centrul muzicii se deplasase la New York. Acolo cânta, în 1927, Fletcher Henderson și Charlie Johnson, în timp ce un tânăr creol originar din Washington, Duke Ellington, era angajat cu formaţia sa la Clubul Kentucky de pe Broadway. Toţi se foloseau din plin de aranjamentele și descoperirile orchestrale comandate de Paul Whiteman pentru ansamblul său. Orchestrele lor acompaniau soliști vocali, numere de dans și acrobaţi, astfel că necesitau calităţi interpretative deosebite de ale formaţiilor nu mai de dans și blues. Apelau în acest scop la diverse surdine și mușcuri speciale, spre a produce efecte de timbruri stranii, developând în cele din urmă moduri de intonare speciale și stiluri necunoscute, ca bunăoară *jungle style* — de junglă. Erau adevărate *show-bands* cele care activau prin cabaretele cu program artistic, mici orchestre de teatru, cu partitură și dirijor, cântând doar structura armonică no tată și semănând, într-o oarecare măsură, cu ceea ce făcea Paul Whiteman, deși mult mai aproape de jazz sau chiar în atmosfera lui.

Ceea ce fusese inspiraţie și exprimare spontană se structurează în activitatea lor într-o coerenţă constructivă; jazz-ul ar fi supravieţuit anevoie depresiunii

economice din 1929, care a ucis atâţia muzicanţi negri și albi, dacă n-ar fi fost orchestrele acestea de cabaret și concert, care să-l salveze.

În timp ce ele cântau o muzică ritmată. În stilul mai mult sau mai puţin fidel al negrilor, amatorii continuau să facă totuși jazz adevărat. Pe ascultătorii de culoare, ca și pe cei albi mai pretenţioși, nu puteai să-i păcălești cu uşurinţă asupra substanţei jazz-ului, fiindcă gra mofonul pătrunsese peste tot și, din înregistră îi, se putea afla cine cântă jazz și cine face doar negoţ cu el. După discuri au învăţat să cânte jazzistic o mulţime de artiști vocali și instrumentiști, de la Bing Crosby la trompe tistul Jimmy McPartland, care povestea că formaţia cumpăra înregistrări ale ansamblului *Rythms Kings*, asculta câte patru sau opt măsuri, apoi rotaţia discului era oprită și muzicanţii repetau, până când socoteau că sunt în stare să se suprapună fără vreo ezitare discului.

În trei sau patru săptămâni lucrurile mergeau strună.

Ascultate și copiate erau chiar înregistrările lui Paul Whiteman, deoarece aranjorii lui ex ploatau din ce în ce mai iscusit mobilitatea saxofonului și a clarinetului, deși, abia cu câţiva ani înainte, Thomas Alva Edison, interesat în dezvoltarea industriei discului, făcuse remarca că *„saxofoanele nu vor fi niciodată capabile să execute muzica zisă de jazz”.* Acum însă saxofonul devenise unul din cele mai specifice timbruri ale jazz-ului, poate chiar „vertebra” lui sonoră. Nimeni nu i-a folosit mai inteligent resursele ca Don Redman, poate cel mai mare aranjor al celui de al treilea deceniu, care cânta la zece instrumente și avea un instinct remarcabil al muzicii ce se putea adapta la maniera de a cânta a orchestrelor zise de jazz simfonic.

În timp ce *music-show businessul* a beneficiat de interesul capitalului american, școala pia nistică de jazz s-a constituit, în anii aceia, fără ocrotirea sau îndemnul cuiva. Ea se datora ar tiștilor veniţi la Chicago din diferite orașe ale Americii: Cow Cow Davenport era din Alabama, Montana Taylor, din Indianapolis, Doug Suggy se născuse la St. Louis, Pete Johnson, la Kansas City, Jimmy Yancey se înapoiase din Marea Britanie, deși era de fel chicago-an, ca să creeze, împreună cu Pine Top Smith, de fel din Alabama, figurile și acompaniamentul mâinii stângi caracteristice pentru boogie-woogie, Lionel Hampton se afirmă în orchestra lui Benny Goodman, anticipând, prin stilul său, rockul.

Nouă însă ne place cel mai mult dintre acești pianiști Thomas „Fats” Waller, poreclit, cum se vede, Grăsunul, cu toate că era, în ciuda dimensiunilor sale, de o extraordinară mobilitate, avea o gamă foarte variată, de la ragtime la spirituals, cântându-le cu umor sau nostalgie, după caz. Biografii lui spun că el „predica” până și în muzică, relevând în ceea ce cânta o strună profund umană, de parcă ar fi vorbit tot timpul cu publicul spre a-l convinge, fără persuasiune, despre frumuseţea jazz-ului. Ca organist de jazz a fost pare-se printre cei mai mari, dacă nu chiar cel mai mare. Lucien Malson *(Les Maltres du Jazz, 1960)* îi socotește compoziţiile și interpretările adevărate *„elixire de umor și voioșie”,* ritmice la extrem, cu un fel de a cânta al ambelor mâini din cale-afară de elastic, cu o digitaţie de prestidigitator, cu armonii optime urzite pe melodii simple. Vocea lui nazală și ușor aspră, fiindcă

era și un cântăreţ în al cărui glas înflorea duioșia sau clocotea entuziasmul, era colorată de cele mai variate sentimente, de la gingășia alintului la strigătul intens al indignării. Stupidele texte ale melodiilor de dans pe care, cum spune Malson, Armstrong le înnobila, umplându-le de o puternică simţire, în interpretarea lui Waller se încărcau de acizii umorului, câştigând o corozivitate satirică, fiindcă era un artist radios, insinuant, reconfortant.

Toate aceste personalităţi și faze experimen tale sau de exploatare a experimentelor anterioare ale jazz-ului aveau să se concentreze, între 1920 și 1930, la Chicago, Cosmopolisul unde, după opinia unora, adevăratul jazz ar fi cunoscut perioada sa „de aur", odată cu alunecarea lui către o exprimare mai sentimentală și mai intimistă, uneori de-a dreptul dulceagă, către folosirea unui idiom genera lizat și, apoi, banalizat prin formule ritmice, clișee melodice și scheme de frazare.

Era perioada în care dansurile charleston, black bottom, lindy, vals englez, fox-trot și tango ajunseseră. Împreună cu saxofoanele și tobele americane, până în ţara noastră!

IX. „PERIOADA CHICAGO” A JAZZ-ULUI.

● UN GHETO DE CULOARE VĂZUT DE POETUL NEGRU LANGSTON HUGHES.
● „PROSPERITATEA-I LA COLŢ DE STRADA”!
● INSTRUMENTE ALE NOII MUZICI.
● NOSTALGIA DUPĂ SUNETELE INGENUE DE LA NEW ORLEANS.

> *„… o formă de artă care se schimbă mereu, dar în care rămâne, cu toate acestea, ceva mereu neschimbat”.*
>
> THELONIUS MONK

Când Statele Unite ale Americii au ieșit victorioase din primul război mondial, într-un ziar new-yorkez cineva scria că nu este ușor să fii mare, fiindcă laurii sunt o podoabă din cale-afară de incomodă și, ca să-i porţi cum se cuvine, trebuie să ai grumazul veșnic încordat. Încordarea asta se simte, de fapt, în tot intervalul cunoscut sub denumirea de „perioada prosperităţii” dintre anii 1922 și 1929, manifestându-se din plin și în jazz-ul de la Chicago.

Cum arăta Chicago după prima conflagraţie mondială? Poetul negru Langston Hughes i-a schiţat portretul în autobiografia sa *(The Big Sea),* arătând că South State Street, una din principalele artere de circulaţie ale cartierului populaţiei de culoare, era un furnicar neastâmpărat de negri și creoli, înţesat cu teatre, restaurante și cabarete veșnic aglomerate. Miezul nopţii semăna acolo cu o amiază. Strada, în orice ceas al zilei și nopţii, mișuna de muncitori și cartofori, de femei ușoare și proxenete, de predicatori și tâlhari. Casele erau pline până la refuz, încât nici cu bani, nici din milă nu găseai o palmă de loc unde să-ţi dezmorţești oasele. Bandiţii, gangsterii, exerocii aflaseră acolo o ambianţă perfect organizată pentru afacerile lor. Era, de fapt, imperiul lui Jim Colosimo, al lui Johnny Torrio, Dion O’Banion și Al Capone, care formaseră cu delicvenţii strânși în jurul lor adevărate feude. Contrabandele de alcool și de marijuana se ţineau lanţ, crimele, de asemenea. Cartierele Lop și Lovee erau mai rele chiar decât Storyville, oamenii rătăceau prin ele năuci, livizi, cu părul vâlvoi, unii cu sângele sleit la gură, după încăierări din care scăpaseră, totuși, cu viaţă.

Se aflau însă acolo și localuri, de care se leagă strâns istoria jazz-ului de la Chicago, ca de pildă *Friar’s Inn* — Hanul călugărilor! Clienţii lui erau în cea mai mare parte muzicanţi amatori și studenţi săraci, veniţi să-i asculte pe neworlean-iști. La o masă a lui s-au întâlnit într-o bună zi cinci studenţi albi de la Austin High School: pianistul Jim Lannigan, cornetistul Jimmy McPartland, fratele său Dick, chitarist iscusit, saxofonistul Bud Freeman, clarinetistul Frank Teschemacher, cărora li s-au atașat în curând bateristul Dave Tough și

trombonistul Floyd O'Brien. Formaţia lor obţinu peste câtva timp un angajament la White City. O sală de bal în parcul de distracţii, unde mai cânta o formaţie, aceea a lui Sig Myers, din care făceau parte trompetistul Muggsy Spanier și clarinetistul Volly de Faut. După ce ambele formaţii s-au dizolvat, Teschemacher, Spanier și O'Brien au fuzionat cu pianistul Jess Stacy și tobosarul George Wettling, cântând la Midway Garden, unde în 1927 li s-a atașat un muzicant original, Red McKenzie, care cânta dintr-un pieptene înfășurat în mătase, împreună cu chitaristul Eddie Condon. Au și făcut împreună înregistrări într-un stil coerent, foarte antrenante, ca *Darktown Struţters Ball* și *China Boy,* socotite a fi primele indicative ale nașterii unui „stil Chicago".

„Chicagoanii", cum avea să li se spună, se deosebeau de felul de a cânta al negrilor de la New Orleans printr-o mai mare claritate a intonaţiei și frazării, printr-o structură mult mai ordonată a discursului. Cel mai cunoscut dintre ei a fost Milton „Mezz" Mezzrow, născut în 1899 la o periferie a orașului, condamnnat de mai multe ori pentru trafic de stupefinanţe și stabilit, din 1948, la Paris. Câtva timp, el a făcut parte din orchestra personală a lui Al Capone, astfel că a avut ce povesti mai târziu într-o carte a sa de succes despre jazz, scrisă în colaborare cu ziaristul Bernard Wolfe *(Really the Blues,* 1946) și publicată și în ediţie de buzunar, fiind o pitorească evocare a mediilor interlope și a muzicanţilor de la Chicago din anii prohibiţiei și ai crizei economice. În jazz, fiindcă a fost un admirabil clarinetist și saxofonist, Mezzrow a lăsat în urmă conturul punctat cu aur al unui ton înalt și vibrant, înecat adeseori într-o emoţie dureroasă.

Clarinetiștii din Chicago se aflau, la fel cu Mezzrow, sub influenţa „dinastiei" Tio, originară din New Orleans, dar Johnny Dodds, bunăoară, s-a emancipat de sub înrâurirea stilului ei de a cânta, care era lin, legat, graţios, cu un sunet rotund și de o claritate clasică, cu cadenţări extensive și o tehnică uimitoare.

Dodds a creat un stil nou, mai aspru în ton, provocător, aproape „impertinent", care avea să fie îndată adoptat și modificat, după dispoziţiile individuale ale fiecăruia, de clarinetiștii din oraș, între ei și Teschemacher, dar îndeosebi Benny Goodman, care auzise noua întrebuinţare a clarinetului, în maniera lui Dodds, prin 1925, ca un an mai târziu să ajungă pare-se cel mai mare clarinetist din Chicago.

Alături de clarinet, trompeta avea să devină unul din principalele elemente ale jazz-ului, datorită îndeosebi tonului puternic și colorat al lui Freddie Keppard. Orchestra lui a dobândit în scurt timp cea mai mare popularitate în oraș, prevestind jazz-ul „de cameră" sau „De club" prin stilul ei delicat, care a subjugat pe doi alţi buni trompetiști locali, Mult Carey și Tommy Ladnier. Când trompeta ajunse pentru câtva timp „vocea dominantă" în formaţiile de gen, au apărut, pe lângă King Oliver și Louis Armstrong, o serie de mari artiști ai instrumentului, ca Reeves, Miller, Smith, Lee Collins, Johnny Mendel, Bill Davison și Paul Mares.

Bud Freeman a fost, la rândul său, reprezentantul stilului Chicago al saxofonului tenor. Cânta „natural", cu inflexiuni de voce umană, așa cum făcuse înaintea lui Bud Jacobson și cum avea să facă, treizeci de ani mai târziu, Bob Skiver. A fost de altfel primul saxofonist tenor primit în rândurile new-orlean-iştilor, preţuit de ei

pentru rigoarea cu care ţinea să exprime nu numai înţelesul fiecărei fraze, dar și sensul fiecărui ton. Cânta cu o tehnică dobândită pe încetul, dar cu atât mai temeinică. Avea simţul umorului și se „încăiera" cu voioșie, în dialoguri amuzante, cu celelalte instrumente din formaţie. De la el și-a însușit Coleman Hawkins efectele de intonaţie, agilitatea și agresivitatea atacului. Bud Hunter, George Demaris, Joe Masek, Pud Brown, George Şnurpus îi sunt cu toţii datori, într-un fel sau altul. Ei au înlocuit trombonul cu saxofonul tenor în multe ansambluri renumite, ca acelea ale lui Ammons, Kolax, Lee Collins, Punch Miller.

Un alt instrument de suflat, introdus în formaţiile de jazz la Chicago, a fost bas-tuba. Primul ei virtuoz apăruse în 1920, se numea Bert Cobb și susţinea, ca o temelie solidă, basul în orchestra lui King Oliver. Tubiștii dublau de obicei contrabasul, colaborând în secţia ritmică cu chitara și banjoul, folosite ca instrumente ritmico-armonice. Ele au împrumutat orchestrelor o pulsaţie continuă, având la început prea puţine părţi solistice. Spre a îmbina timbrul ascuţit al banjoului cu sunetele armonioase ale chitarei cu șase coarde, câţiva chicago-ani au optat pentru chitara cu patru coarde, din care se puteau obţine acorduri mai pregnante.

S-au ivit la Chicago și primele pianiste de jazz, pe cât de atractive, pe atât de înzestrate, ca Lil Hardin, Lottie Taylor, Laura Crosba, Gladys Palmer, împreună cu pianiștii Franz Melrose, Don Ewell, Murph Podalsky, Roy Wasson, Art Hodes, care îl imitau sau îl continuau pe Morton. Cel dintâi însă care a creat o adevărată școală pianistică în jazz-ul de la Chicago a fost Earl Hines, de fel din Pittsburgh, sub a cărui îndrumare s-au format elemente de primă mărime, ca Zinkey Cohn, Cassino Simpson, Gideon Honore, Tut Soper.

Nu numai Hines căuta să imprime pianului sonoritatea instrumentelor de suflat ale muzicanţilor din New Orleans, dar și tobosarii îmi tău vigoarea secţiei ritmice așa cum era concepută ea în orașul căruia i se atribuia gloria de a fi dat naștere muzicii de jazz. Cel dintâi care a rupt cu ritmul de marș, „pompieristic", al negrilor de pe Mississippi a fost Ben Pollack, urmat curând de albii Jim Barnes, Davey Taugh și Gene Krupa. Bateria se transformă în concepţia lor într-un complex de instrumente, fiind înzestrată cu alămuri, tamburine, castaniete și chiar cu un claxon de automobil, care izbucnea ca un guiţat trivial peste mese. Tobosarul, care la Chicago îşi spunea *jazzdrummer,* avea în arsenalul său sirene, tuburi, talgere și butelii pe care le agita după ce le umpluse cu nisip, pietricele sau grăunţe, fiuiere în care sufla, tot felul de metale pentru marile efecte de cadenţă, ca în momentele de culminaţie să urle, să se răsucească, se vorbească, să râdă și să cânte ca un apucat. Îmbogăţirea și diversificarea secţiei ritmice s-a numit *to hokumize,* de la *hokum,* denumirea dată obiectelor paramuzicale introduse în baterie.

E inutil să producem mai multe exemple despre felul cum se cânta jazz-ul la Chicago. Negrii, stăpâni pe o uimitoare tehnică instrumentală și pe un timbru particular al intonaţiei, izvorât dintr-un fel propriu de a înţelege și de a interpreta sunetele, aduseseră aici de la New Orleans o muzică în continuă transformare, prezentând-o în micile lor formaţii ce purtau, în limbaj tehnic, numele de *combo.* O

nouă generaţie prelua la repezeală moștenirea, ca s-o dezvolte în felul ei și să elaboreze maniere de improvizaţie melodică și ritmică după firea și capacitatea fiecăruia. Toţi simţeau nevoia unei mai mari libertăţi a expresiei și a îmbogăţirii formulelor aflate în circulaţie, prin experienţe cărora unii au izbutit să le imprime rezonanţa sincerităţii și să sugereze astfel un „nou fior" al muzicii de jazz.

Numai jazzmen-ii cei mai talentaţi, cei mai îndârjiţi și, totodată, cei mai disperaţi vor rămâne să continue aceste experienţe când de presiunea economică de la sfârșitul celui de al treilea deceniu avea să pună capăt, cu brutalitate, visului de aur al propășirii nelimitate, exprimat prin deviza *„Prosperity is round the corner"!* — prosperitatea-i la colţ de stradă!

Prosperitatea nu era la orice colţ de stradă. Însă jazz-ul da. După război, apăruseră școlile de dans și cluburile de tineret, înființate pare-se cu scopul de a înlesni educaţia civică a unei generaţii ce creștea în mediul vicios al crimei, drogurilor, gangurilor și contrabandelor de tot felul. Dansul era sprijinit de universităţi și de instituţiile superioare de învăţământ, în școli se înjghebaseră orchestre de elevi, formaţiile de jazz ale muzicanţilor negri și albi erau invitate să cânte la întrunirile tinerilor.

O expoziţie simplă, fără suprapuneri de mase instrumentale inutile, făcea muzica aceasta plăcută și ușor de urmărit, rafinamentele cu care erau individualizate și alternate instrumentele solistice, caracterul de comic și umor al unor secvenţe cucereau tot mai mulţi adepţi. Ritmurile tobei „mitraliau" auditorii, alungind vechile mazurci geometrice și valsuri languroase, spre a da loc la dansurile nervoase, mișcate, sacadate.

Jazz-ul era, astfel, pretutindeni. Îl găseai la *Clubul 11 — 11,* la barul *Săgeata roșie* de pe Basin Street, la *Cafe de Luxe* de pe State Street, la *Arsonia,* unde cânta metisul Perez, la *Cafè Lamb,* la *Elite,* la berăria *Blitz,* în sala de dans *Cascade,* la clubul *Apex,* prin cofetării, dancing-uri și cabarete. În câteva din ele cântau orchestre de jazzmen-i albi, care intelectualizau idiomul preluat de la negri, fără spontaneitatea lor însă, căci în locul improvizaţiei colective și a polifoniei nepremeditate, preferau orchestraţiile așternute pe hârtie. Cu excepţia, poate, a formaţiei *New Orleans Rhythm Kings,* cu Murph Podalsky la pian și „Mezz" Mezzrow la clarinet, aceștia urmăreau mai curând o notate de suprafaţă și decor, decât exprimarea unor viziuni interioare, care la negri dăduseră naștere unei muzici de un ton singular.

Dacă toţi muzicienii albi care cântau jazz ar fi avut fantezia și pasiunea lui Bix Beiderbecke, ei ar fi putut fi lesne răsturnători de valori și deprinderi în această muzică. Dar, în loc să caute evadarea din norme și să instituie coordonatele inedite ale artei ce-și definea tot mai mult fizionomia, ei s-au acomodat printre cei dintâi cerinţelor utilitariste ale pieţii. În astfel de condiţii, coeficientul de expresie artistică avea să scadă repede la un numitor comun, foarte comun chiar; trebuia să te înapoiezi în lumea negrilor ca să descoperi ce mare e diferenţa de rezonanţă interioară între ceea ce făceau ei și felul cum cânta majoritatea jazzmen-ilor albi. Înainte însă se cuvine menţionată și inovaţia introducerii de către albi a viorii în

jazz, pe care negrii n-o avuseseră încă în orchestrele lor. Darnell Howard, Eddie South, Ray Nance, Frank Melrose, Ray Biondi, Bud Hunter, Charles Elgar, Erskine Tale și mulţi alţi violoniști de jazz au fost interpreţi proeminenţi, ca tehnică instrumentală, dar lipsea din felul lor de a cânta splendoarea ritmică și evocativă a negrilor exilaţi din elementul lor natal și deveniţi prada unei lumi ale cărei concepţii și obiceiuri făcuseră din ei niște neadaptaţi. Oare graba și deznădejdea cu care cântau, aruncându-se în ritm ca într-un șuvoi irezistibil, nu era simbolul dorinţei lor de evadare?

„Big" Bill Broonzy, supranumit *„the old man of the blues",* nestor într-adevăr al interpreţilor de blues, avea să povestească la bătrâneţe că muzicanţii negri, mânaţi de mizerie și de neastâmpărul lor nomad, se stabiliseră la Chicago în căutarea unei vieţi mai bune și a unui trai mai ușor. Spre a se apăra însă de concurenţa celor ce veneau mereu din sud, îndeosebi de la New Orleans, muzicanţii din oraș se constituiseră într-un sindicat, care îi supunea pe cei ce erau în căutare de angajamente unui examen. Era o stratagemă eficace, odată ce majoritatea negrilor, deși cântau jazz-ul cel mai autentic, nu cunoșteau notele. De asta apoi, unii dintre cei mai buni abia dacă au putut găsi întrebuinţări temporare, cum s-a întâmplat cu

Georgia Tom, cu Tampa Red, cu Memphis Slim, cu „Black" Bob, cu „Blind" Blake, cu „Sleepy" John, cu Kokomo, cu Jim Jackson, toate nume și porecle deosebit de savuroase prin ceea ce exprimă lexic, dar și prin tot ce evocă în cei ce cunosc cât de cât istoria fantastică a jazz-ului.

În micile formaţii de câte cinci-șase persoane de prin tavernele de cartier au fost angajate primele vocaliste, cântăreţele de blues Chippie Hill, Georgia White, Lil Green, „Mama" Yancey, multe din ele cunoscute în întreaga Americă. Ele atrăgeau atâta lume în faţa barurilor de pe State Street, încât intrările lor și trotuarul din faţă erau pline de ascultătorii care blocau circulaţia vehiculelor și a pietonilor. Avea să se apeleze în curând la poliţie, spre a se normaliza lucrurile. Un alt pianist negru, Jimmy Yancey, care l-a instruit pe Pinetop Smith, la rândul lui maestru al pianiștilor Albert Ammons și Meade Lux Lewis, absorbea și copleșea ascultătorii datorită ritmului îndrăcit de boogie-woogie, devenit două decenii mai târziu — după turneul făcut prin Statele Unite ale Americii, între anii 1939 — 1944, de trioul *Boggie-Woogie,* alcătuit din Albert Ammons, Pete Johnson și vocalistul Joe Williams — un articol de largă circulaţie comercială a jazz-ului, imitatorii lui considerând boogie-woogie un simplu exerciţiu de velocitate și dexteritate musculară, încât, după ultimul război, n-a mai apărut niciun exponent mai de seamă al lui.

Deocamdată, în „perioada Chicago" care preludează perioada cunoscută sub eticheta de *middle jazz,* ritmul acesta delirant rămâne o particularitate preluată de câţiva pianiști, îndeosebi de cei din taverna *La ologul.* Ei cântau în salturi mlădioase și sprintene ale mâinii stângi, parcurgând cromatic sau diatonic aproape două game în bas, fără să neglijeze punerea în lumină a melodiilor ușoare și degajate. După declanșarea prăbușirii economice din 1929, pianiștii aceștia cântau nopţi și după-amiezi întregi numai pentru câte o porţie de mâncare și o butelie de gin, unii devenind adevăraţi sclavi ai patronilor de localuri.

Sclavi erau și jazzmen-ii din alte cluburi și varieteuri, care preferau o recompensă materială mai modestă, dar o mai mare libertate în a face muzică așa cum le-o dicta gustul și priceperea. Ca toţi artiștii ce-și pun probleme de rezolvat, ceea ce cântau lua uneori o am ploare exagerată și prea complicată, care stingherea dansul sau chiar îl paraliza în timp ce patronii urmăreau tocmai atragerea unui public cât mai numeros și mai mobil în localurile lor. Era, uneori, o pulsaţie prea patetică în felul lor de a cânta. Încât dansatorii lâncezeau pe parchet, ca să poată asculta încercările acelea ciudate, adesea deconcertante, de a conferi jazz-ului un suflu proaspăt, pe măsura concepţiilor de viaţă, aflate într-o transformare continuă.

Dar aceste încercări erau rezervate, de fapt, explorării câtorva artiști de seamă, ca King Oliver, Louis Armstrong, Jimmy Yancey, Fale Marable, Tommy Ladnier, Boyd Atkyns, Bert Bailey, Bob Schoffner ș.a., a căror personalitate oferă cercetătorilor destule note comune spre a se putea stabili între ei anumite corespondenţe și analogii ce se însumează, în ultimă instanţă, în categoria mai generală a „perioadei Chicago”.

Specificul stilistic al acestei perioade ar consta — după formularea lui George Avakian, unul din cei mai buni cunoscători ai ei — din tensiune, grabă și pasiune, din adevărate „explozii” sonore la sfârșitul refrenelor, din ritmuri permanent variate, din numeroase *doubletime,* din așa-zisul *charleston shuffle (shuffle* înseamnă în traducere textuală „a încurca”, „a confunda”, „a târșâi”, bunăoară pașii), din nuanţări dinamice bogate și dintr-o *coda* îndelung preparată și dezvoltată, ceea ce conferea acestui mod de a face jazz, căruia mulţi îi atribuie caracterele unui adevărat „stil”, deși, după alţii, el este cel mult prefaţa modificărilor ce aveau să apară în muzica de jazz, o atmosferă supra încărcată, nervoasă, gâfâită, aşadar „grumajii veșnic încordaţi” de care pomenea ziaristul new-yorkez sau, în limbaj jazz-istic, *swing-ul,* despre care va fi vorba ca și despre *hot,* într-un capitol viitor.

Chicago se diferenţiază tot mai mult, prin atmosferă și tonalitate, de ceea ce fusese jazz-ul până în ajunul primei conflagraţii mondiale însă în interiorul acestei diferenţieri, mulţi dintre jazzmen-ii de o oarecare importanţă apar ţineau și aveau să aparţină încă mult timp stilului denumit *dixieland* sau *stilul New Orleans.* El înseamnă, desigur, și o anumită modalitate particulară de a cânta jazz-ul, cu o expresie simplă, fără suprapuneri de armonii prea complicate sau de mase instrumentale inutile, încât totul este plăcut și ușor de urmărit; dar înseamnă înainte de toate apartenenţa cultivatorilor lui la o anumită „matrice stilistică”, astfel că oricât ar varia manierele și tehnica interpretativă, ceea ce face de altfel destul de anevoioasă diferenţierea de la un artist la altul.

Întrebuinţarea etichetei de *new-orleanist,* în legătură cu anumiţi jazzmen-i, nu e de fel aproximativă. Pentru că stăruie în muzica lor o graţie surâzătoare, ușoară și fluturată, ceva ce ţine în oarecare măsură și de feerie. Oricât de ostentativ ar fi ritmul lor sacadat și pătrat, el nu devine niciodată dur, amenințător, exasperant. Îmbinări ale fanteziei populare cu disciplina creatoare sau, în orice caz, cu simţul formei logice a muzicienilor culţi. Care îşi fac mereu apariţia jucăușă și

inconsistentă în interpretările lor.

Spre a putea păstra și continua stilul jazz-ului născut la New Orleans și în atâtea alte orașe americane, fără a fi socotiţi depășiţi de evoluţia ulterioară, muzicienii erau obligaţi să posede sensibilitatea specială și puterea de a realiza viziunile lor proprii în anumite condiţii tehnice de oarecare simplicitate. Câţiva dintre ei, despre care se va mai vorbi, și-au legat pentru totdeauna numele de nașterea bruscă și de meteorizarea rapidă a jazz-ului, în forma lui arhaică, preparându-i cristalizarea în forme cărora jazz-ologii mondiali le-au conferit toate calităţile clasicităţii.

Mulţi melomani, care au îndrăgit această muzică îndată după apariţia ei, aveau s-o regrete ca pe un paradis pierdut: „… când, *oare, se va restitui jazz-ului integritatea primară, spontaneitatea intrinsecă, cadenţa sacadată, amploarea răsunătoare de frumoase nume de orașe și ţări care ne-au fermecat copilăria?”* (Robert Goffin, *Op. cit.).*

Niciodată, sună răspunsul. El nu ni se pare însă prea descurajant pentru cei ce desprind, cu auzul fin, relaţiile intime dintre marele port de la gurile fluviului Mississippi și aproape tot ce s-a făcut în jazz în ultimele trei-patru decenii.

X. PRIMUL „CLASIC” AL JAZZ-ULUI: LOUIS ARMSTRONG

- **UN STIL AL IMPROVIZAŢIEI PERMANENTE.**
- **CE ESTE IDIOMUL *HOT?***
- **UN MUZICIAN DIN AL CĂRUI GÂTLEJ „ŢÂȘNEAU PARCĂ ȘERPI, PITONI CHIAR”!**
- **BILLIE HOLIDAY, *THE FIRST LADY IN SONG***

„Cea mai de seamă proprietate a jazz-ului mi se pare că este aptitudinea galvanizării sale specifice”.

HUGUES PANASSIE

În noiembrie 1925, o societate de discuri de gramofon din Chicago înregistra în studiourile sale un mic ansamblu de cinci muzicanţi negri. Era o toamnă nesuferită, cu străzile umede și foarte întunecoase, cu ploi fără sfârșit care uniformizaseră oamenii și clădirile, prevestind apropierea iernii. Clădirea uriașă de beton, cu etajele urcate dement spre cer, amuţise parcă ascultând degetele tentaculare ale ploii ce înzorzona la fiecare batere de vânt, cu împletiri și desfaceri de arabescuri, geamurile pătrate. În tăcerea stupidă și fără sens, în care răpăitul ploii în ziduri se auzea ca o surdă salvă depărtată, izbucni deodată, venind parcă de pe alte tărâmuri, glasul unei trompete. Șu voiul ei translucid era plin de voioșie, de ritm și cântec; el exprima mirarea copilărească în faţa vieţii, ale cărei întâmplări și aspecte, transfigurate ca în vis, au căpătat în ochii artistului un fel de aureolă poetică.

Ce fel de trompetă era asta, semănând cu struna de violoncel și cu vocea omenească? Unde era timbrul ei metalic, care o deosebește de celelalte instrumente de suflat? Nu se auzea decât o voce stranie, de o rară mobilitate, care urca, urca mereu, până la înălţimile unde se înrudea cu ţipătul de pasăre și cu zbârnâitul zmeului de hârtie vibrând, la capătul de sfoară întinsă de jocul copiilor, în vântul tăriilor. Te prindea flacăra ei melodioasă ca într-o plasă, chiar dacă simţeai în mod acut efortul nervos din care izvorâse.

Celelalte instrumente ale micii orchestre, ce-și spunea *Hot Five* — saxofon alternat cu clarinet, trombon, pian și banjo ţeseau o ca nava sonoră, peste care trompeta singură afirma, printr-un amestec nedefinit de vigoare și de savuroasă imaterialitate, o disponibilitate infinită la solicitările diverse ale vieţii.

Arta aceasta, de mare nervozitate sub aparentul ei calm elegant, era a lui Louis Armstrong, primul „clasic” al muzicii de jazz. Când becul semnalizator anunţă încetarea receptării în microfon, el avu deodată impresia ca și cum lupta pe care o dăduse timp de mai multe minute luase sfârșit, mușchii feţei i se relaxară și, întorcându-se către pianista care îi era soţie, o întrebă simplu:

— Crezi că se putea face și mai bine?

Se putea face, firește, și mai bine, dar pe faţa trompetistului apăru un surâs cu ochii închişi, ceva de împăcare și, totuși, parcă de zbucium mocnit. Singură pianista știa că surâsul acesta exprimă satisfacţia luptătorului după îndelunga încrucișare de spade și împăcarea dintre adversari la capătul competiţiei lor în cordate. Voit sau nu, contribuise și ea la trăsăturile proprii ale caracterului lui Armstrong, jucând chiar un rol de seamă în cariera lui artistică. Era o femeie cultă și o bună pianistă de jazz, cu studii de conservator, a cărei prezenţă în viaţa și simţirea tânărului muzician n-a întârziat să se manifeste. Un prieten al lui avea să recunoască mai târziu că, fără Lil Hardin, Armstrong nu era ceea ce devenise deoarece ea l-a deprins să-și disciplineze gândirea difuză și să-l stimuleze la studii sistematice, fiind pentru el, în ceasurile grele, un prieten adevărat. Sensibilitatea ei pentru frumosul estetic, subtilitatea în judecarea muzicienilor de jazz, a stilurilor și performanţelor lor au fost indispensabile pentru maturizarea profesională a artistului.

S-ar cuveni comentate pe îndelete ambiţia artistică și socială, larga informare literară și muzicală echivalând aproape cu o universitate pentru soţul lipsit de orice educaţie școlară, a acestei pianiste și femei culte, energice, lucide. Era înzestrată cu răbdarea indispensabilă pentru străbaterea drumurilor cu escale la mare distanţă, ceea ce pe Louis l-a făcut s-o alinte cu porecla de „Termită”, deși ea nu avea nimic din firea obscură și din munca subterană a insectelor destrămătoare cu care fusese asemănată. Dimpotrivă, era o prezenţă revelantă ce se impunea îndată tuturor, chiar dacă în unii trezea impresia unui temperament grăbit și superficial, însă cei ce o cunoșteau de aproape îi admirau temeinicia și stăruinţa cu care îl stârnea pe artist să devină „forjorul unor fântâni de mare adâncime”. Așa cum dispreţuia podoabele feminine, proclamase dispreţul faţă de tot ceea ce, în muzică, nu slujește expresia directă și comunicarea spontană cu ascultătorii.

Ea, care urmărise ani în șir evoluţia unuia dintre cei mai mari artiști ai jazz-ului american, și-a îngăduit, poate singura, să-i dea sfaturi și să-l critice, iubindu-l cu acea afecţiune profundă și lucidă pe care unele femei o nutresc faţă de bărbaţii în al căror geniu cred cu întreaga lor fiinţă, dar ale căror inconsecvenţe și absurdităţi sunt o trădare a aptitudinilor fundamentale ale firii lor.

Când autorul acestei scurte „poveşti” a jazz-ului a cunoscut-o la Hamburg, ajungând în apropierea ei atât cât era cu putinţă în cursul câtorva scurte convorbiri de la gazetar la artist, Lil Hardin îl mai iubea pe Louis Armstrong, deși era despărţită de el de aproape trei decenii. „Dacă *se poate spune așa, și cred că se poate, fiindcă în dragoste totul e posibil, Satchmo este cu mine mereu, chiar dacă nu mai e demult lângă mine, ca persoană fizică* — a mărturisit fosta soţie a artistului. *Pentru marile lui eforturi și consumuri de energie, el a avut nevoie de trăiri și emoţii puternice; este singura explicaţie a despărţirii noastre, după ce am fost așa de strâns uniţi, în viaţă și muzică deopotrivă”.*

Firește, Lil Hardin nu s-a ridicat niciodată, ca muziciană, la înălţimile unde plutea Armstrong. Dacă s-a adaptat cu ușurinţă în armonia elementelor ce alcătuiau formaţiile în care soţul său cânta la Chicago, limitele ei tehnice și artistice nu i-au îngăduit să-l urmeze în zborul său. De altfel, pianista aceasta solistă, care figurează

în enciclopediile de jazz, unde se spune despre ea că voia să meargă la izvoarele vii ale expresiei muzicale, în ciuda faptului că puterile n-o ajutau îndeajuns, a rămas ancorată într-un anume stil și o perioadă istorică precisă a artei jazz-ului, în timp ce Louis Armstrong a creat un univers muzical în care s-au contopit accentele cele mai moderne cu ecourile jazz-ului romantic din primele decenii ale secolului.

L-am ascultat la București, într-o sală copleşită de vocea și de instrumentul artistului poreclit familiar *Satchmo,* pe care eclecticul Andre Hodeir n-a ezitat să-l decreteze geniu:

„… e un lucru pe care nu-l fac decât rar, deoarece în jazz geniile nu prea aburdă, însă Louis Armstrong este un geniu în toată puterea cuvântului". El a topit în arta sa toate experienţele anterioare mai importante într-o sinteză inanalizabilă, al cărei nume nu poate să fie altul decât perfecţiunea. O perfecţiune nu numai tehnică, în

Armstrong, la București, văzut de caricaturistul Neagu Rădulescu.

stăpânirea instrumentului și a făuririi sunetului, dar și de pătrundere în sensurile semantice, în semnificaţiile psihologice ale sunetelor muzicale, de redare cât maisim plă, mai clară, și mai eficientă a acestor semnificaţii. Glasul răgușit și trompeta lui prindeau mereu câte o imagine din viaţa umilă, zilnică și eternă, din care emfaza și grandilocvenţa lipseau cu desăvârșire. El nu visa peisaje feerice, nici zborul păsărilor peste oglinda fluviilor nemărginite, ca bunăoară Bix

Beiderbecke[2], ci amănuntele modeste și banale ale cotidianului, cu care se simţea solidar și căruia îi înregistra sensibil întreaga valoare poetică, fiindcă avea să rămână legat de originea lui umilă, de modestia iniţială, chiar dacă s-a servit de mode, curente, orientări și tehnici diferite, fără să se trădeze însă pe sine însuși. De aceea, chiar când caricaturiza — ceea ce se întâmpla destul de des — o făcea cu umorul cald al umanităţii care înţelege și, fiindcă înţelege, iartă și iubește.

Toate aceste aspecte se desprind clar la audierea atentă a celor dintâi incizii făcute la Chicago de Armstrong. Pe vremea când boogiewoogie era la modă. Fusese lansat de Pinetop Smith, care îşi însușise tremolo-ul mâinii stângi de la Yancey, exploatând inteligent poliritmia rag-ului, unde figurile de tremolo aveau rostul de a masca locurile comune ale melodiei și armoniei. Pianiștii de boogie-woogie aveau, pe lângă antren, și un strop de umor, chiar dacă Barry Ulanov pretinde că ar fi cântat „cu un ușor parfum de bordel". La cei mai buni însă, cum au fost Meade Lux Lewis, Albert Ammons și Pete Johnson, ritmul devenea *„un mijloc de prelungire a momentului contemplării",* cum ar fi spus Yeats auzindu-i. Cam același lucru se deslușește, însă cu o intensitate nebănuită, în înregistrările lui Armstrong, ca *Sweet Papa, Come back, Sunset Cafe Stomp, Irish Black Bottom,* ca și în cele mai bune imprimări din „Perioada de aurtt a artistului, ca *St. James Infirmary,* cu aranjamentul lui Don Redman, *Knockin' a Jug,* la pian cu Joe Sullivan, la chitară cu Eddie Lang, iar la baterie cu Kaiser Marshall. De atunci datează și celebra *I can't give you anything but love, Baby* (parodiată la noi cu un talent cuceritor de admirabilul *sowman* român Ovid Teodorescu), împreună cu *Mahagony Hall Stomp,* păstrând în brazdele ei cea mai lungă acută din câte s-au fixat vreo dată pe disc de un trompetist de jazz.

Ascultând cu auzul prevenit de existenţa pe noadelor și stilurilor diverse ale jazz-ului aceste imprimări ale lui Armstrong, ele te fac să crezi că el a inventat și a aplicat cel dintâi *swingul* la Chicago. Dacă swingul nu este o invenţie a lui, el este totuși cel care i-a definit trăsăturile caracteristice și a conferit o nobleţă ar tistică stilului improvizaţiei permanente în jazz, cristalizat spre sfârșitul deceniului ai treilea în ceea ce se cheamă *hot.*

Hot-ul, care s-a născut din trăirea până în cele mai fine nervuri de către jazz-meni a ritmului, înseamnă, în traducere, „fierbinte", la figurat însă mai poate

---

[2] Despre Beiderbecke, Louis Armstrong avea să spună că „inima lui se afla în instrumentul său muzical. Când și ultimul client părăsea localul, când în sfârșit puteam încuia ușile, abia atunci începea adevărata muzică. De câte ori cântam în astfel de împrejurări, toţi simţeam cu adevărat ceea ce cântam și simţeam perfect armoniile în al căror cadru se mișcau ceilalţi. Nu ne inspira decât dorinţa de a putea cânta cât mai bine împreună. Iar când făceam, uneori, câte o scurtă pauză, Bix se instala la pian. Ceea ce cânta atunci era cea mai subtilă, cea mai fragilă muzică de pe faţa pământului, iar noi eram adânc emoţionaţi la auzul ei…" (Rudi Blesh, Shining Trumpets, 1946)

însemna și „tensiune", „presiune", „clocot" — aşadar graba și pasiunea afirmate și promovate de perioada Chicago. E cursa a doua curente ce tind să se unească, unul stârnit de melodia cu rezonanţe necunoscute în ea, altul, de ritmul care refuză să rămână doar un simplu acompaniament ca în muzica de dans, spre a tinde către o expresia vitate proprie.

Trebuia să-l auzi și să-l vezi pe Louis Armstrong, cântând cu glasu-i răgușit, în care se amestecau melancolia și fantasticul nopţilor din marile orașe, cu dinamica lor acidulată de goana și dezamăgirile de peste zi, o tentă de satiră socială și geniul popular al improvizaţiei spontane, un adevărat miracol al specificului muzicii afro-americane (nu se poate crea nimic cu adevărat universal decât în propria limbă!), spre a înţelege cu adevărat ce este hoţul. În pulsaţia lui, interpret și auditor se găsesc, la același „diapazon", uniţi pentru câteva momente de fiorul muzicii adevărate, viguroasă în ins piraţie, degajată în redare, mobilă și comunicativă în conţinut.

Armstrong dovedea splendoarea talentului individual chiar într-o muzică cu posibilităţi până la el destul de îngrădite, fiindcă era o artă colectivă moștenită de la predecesori.

Barry Ulanov afirmă că este primul artist universal în istoria jazz-ului; cariera lui a început cu un foc de revolver descărcat în noaptea de revelion 1914, spre a celebra astfel sosirea nou lui an, gest pentru care a fost internat într-o „Casă de corecţie", de fapt penitenciarul orașului. S-a născut la 4 iulie 1900, a avut o copilărie și adolescenţă tulbure, maică-sa părăsită de bărbat adăpostea în casă „diferiţi taţi", cum și-a amintit artistul în autobiografia sa *(Satchmo, My life în New Orleans,* 1954), tradusă și în românește în 1966. Cea mai mare bucurie a copilului era fasolea roșie — *red beans* — la care mama adăuga o livră de orez, o frumoasă bucată de slănină grasă și o ceapă mare. Pentru douăzeci de centime, condiţiile economice ale familiei neîngăduind mai mult, cumpărau o pâine rotundă, apoi totul se punea la foc până când se obţinea un amestec suculent și aromitor, ceea ce se explică nu numai prin faptul că „Mayanne", cum îşi răsfăţa copilul mama, era o bucătăreasă excelentă, ci și fiindcă hoinăreala prin oraș îl lihnea de foame pe Louis. În penitenciar a învăţat apoi să cânte la cornet, instrument batjocorit de un „strașnic mânuitor de pumni" *ţuflică.* Pus în libertate, a cântat la funeralii și cu prilejul meciurilor de baschet. Ritmul, claritatea tonului, resursele inepuizabile ale invenţiei melodice, la care se adăugau o rezistenţă pulmonară extraordinară și o imaginaţie fertilă, ceea ce i-a atras din partea unui critic denumirea de *„poetul laureat al jazz-ului",* prevesteau o rapidă ascensiune, intuită până și de muzicanţii mai simpli din oraș. S-a căsătorit întâia oară la vârsta de optsprezece ani, cu fosta amantă a unui poten tat din New Orleans, căsătorie nefericită însă, căci soţia — în ciuda trecutului ei — era din cale afară de geloasă! Armstrong a cântat câtva timp pe un vaporaș care făcea curse pe fluviu, în formaţia pianistului Fate Marable, unde a învăţat să citească notele de la David Jones. Adevărata educaţie jazz-istică și-a făcut-o însă într-un cabaret de pe Perdido Street, ca al doi le-a trompetist al lui King Oliver, mai târziu într-un bar din Cartierul francez, împreună cu Zutty Singleton. Oliver avea

să-l cheme, în 1923, la Chicago, unde s-a căsătorit cu Lil Hardin. A cântat mai târziu cu Fletcher Henderson, datorită căruia s-a împrietenit cu Don Redman, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Cab Calloway, cu basul Paul Robeson, cu actorul Charles Gilpin, creatorul rolului titular din *The emperor Jones* de Eugen O'Neill. În 1925 cânta la *Sunset Cabaret,* fiind anunţat de afişe uriaşe drept *„cel mai mare trompetist al lumii".* La data aceea era conducătorul unei formaţii proprii, *The Hot Five,* cei „cinci" fiind Kid Ory (trombon), Johnny Dodds (clarinet), Lil Hardin (pian), Johnny St. Cyr (banjo) și Armstrong (voce și cornet). Din cinci, ansamblul s-a transformat în *Hot Seven,* cu Pete Briggs, la tubă, și Warren „Baby" Dodds, la baterie. După despărţirea sa de Lil Hardin, pianistul lui Armstrong a fost acel Earl Hines, supranumit „Fatha", adică tatăl, care e socotit de majoritatea jazz-ologilor drept cel mai mare reprezentat al pianului de jazz din perioada Chicago, în sensul modern al noţiunii. Din colaborarea lor au rezultat o serie de înregistrări pe disc — ca *Basin Street Blues, Tight Like This, West End Blues,* cele mai bune din cariera marelui trompetist și, pare-se, între cele mai frumoase din întreaga istorie a jazz-ului.

În 1931, a cântat câtva timp într-o grădină din marginea New Orleans-ului, ca să apară apoi la New York, să facă imprimări cu Chick Webb pentru compania Victor și, în 1932, după un angajament la *Cotton Club* din Los Angeles, să vină în Europa. Într-un concert dat la Londra, buza lui Armstrong a crăpat, atât de puternic suflase în trompeta sa, dar a continuat să cânte până la sfârșitul concertului, cu faţa plină de sânge. Porecla ce îi fusese dată încă din tinereţe, din pricina gurii sale mari, de *Satchelmouth* (gură de sac), de unde prescurtările de *Satchmo* și *Satch,* îşi găsea astfel o și mai mare îndreptăţire.

Satchmo și-a datorat adevărata celebritate turneelor europene; ceea ce fusese până atunci o voce în pâlnia parlofonului, devenea acum realitate pe scena teatrelor din Anglia, Franţa și Italia. Critica n-a fost unanimă în recunoaşterea genialităţii artistului. Un cronicar englez scria, de pildă, că *„din gâtlejul lui Armstrong ţâșnesc parcă șerpi, pitoni chiar",* mirându-se că publicul socotește drept muzică ceea ce el făcea în *Tiger Rag.* Alţii însă, mai sensibili la specificul jazz-ului, au afirmat că în felul său de a cânta se recunoaşte un strop de genialtate sigură, o intuiţie uimitoare pentru spectacol și muzică, îmbinate într-o expresie unică, de fapt *music-showul* creat de americani.

Timp de peste aproape patru decenii, Louis Armstrong a făcut turnee de concerte prin toată America, a apărut în filme cu Mae West și Bing Crosby, Orson Welles a fost mult timp preocupat de ideea de a-i filma viaţa, ceea ce, datorită unor împrejurări nefericite, nu s-a realizat. În 1940, odată cu extinderea războiului provocat de naziști și în occident, Hugues Panassie a îngropat câteva exemplare din discurile lui Satchmo, spre a le salva de ocupaţia fasciștilor, care socoteau jazz-ul un dușman de moarte al… culturii ariene!

Trompeta lui Armstrong a continuat să vibreze de tainica putere a lirismului tot timpul războiului; când cânta din ea, sângele îi zvâcnea în tâmple, ochii orbiţi de frumuseţea sunetelor nu mai vedeau mulţimea ascultătorilor a căror inimă bătea

din ce în ce mai iute, galvanizată de farmecul muzicii. *„Hoţul nu este numai un mod de a trata temele și ritmul în jazz* — spunea Armstrong — *e o totală uitare de sine și abandonare în voia torentului de muzică, în care preţioasele nimicuri ale vieţii câştigă pentru scurt timp colorit, valoare și un sens cu totul nou”.*

De prisos să adăugăm o serie întreagă de consideraţii pur tehnice, care convergeau de altfel spre aceleași concluzii: contracţii ritmice, dispersări de figuri melodice, cu pauze între ele, flexibilitatea articulaţiei și relieful ritmului pregnant, pe care temele nu le aveau în versiunea lor inițială.

Printre prejudecăţile răspândite în opinia curentă despre hoţ este și aceea referitoare la o presupusă sterilitate proprie acestui stil. Oare pot fi sterile neliniștea, tumultul vulcanic, ascunsa vitalitate a simţurilor? Or, hoţul este câte puţin din toate acestea, pe care Armstrong, artistul subtil — *soul man,* om de suflet – atât de nervos și atât de personal, le-a oferit lumii până la moartea sa în 1971. Blues-urile cântate de el sunt de neuitat: fraza e colorată de sughiţuri, opriri neașteptate, în momentele de emoţie intensă textul e șoptit, murmurat, recitat sau strigat; alteori, în locul textului poetic coerent, el cântă doar silabe lipsite de înţeles, dar nu lipsite de o mare sugestivitate, așa-numitul *scat vocal, „singurul limbaj fluid și suprarealist care convine amatorilor de hot”,* după opinia lui *Robert Goffin.* Nu e, cum îl folosesc azi imitatorii lui, o exaltare sonoră incomprehensibilă atât pentru cei ce-l execută, cât și pentru cei ce-l ascultă, ci izbutita reproducere vocală a timbrurilor și intonaţiilor instrumentale, preluată și dezvoltată într-un fel personal și de Cab Calloway.

Iubitorii de mare rafinament ai jazz-ului au aflat o satisfacţie deosebită în scaturile cântăreţei de culoare Billie Holiday, poate una dintre cele mai mari interprete de blues, care s-a produs în tavernele și cluburile de noapte din New York, Philadelphia, Chicago, San Francisco, Hollywood, Los Angeles și pe podiul de concerte. *Fine and Mellow* (Subtil și melodios), *Billie’s Blues, The Man I Love* (Bărbatul pe care îl iubesc), *Body and Soul* (Trup și suflet), dar îndeosebi *Night and Day* de Cole Porter, piese din repertoriul ei cunoscute în lumea întreagă, conţin fragmente admirabile de scat

Billie Holiday (1915 — 1959) se născuse la Baltimore, ca fiică a chitaristului Clarence Holiday, care cântase câtva timp cu Fletcher Henderson. La paisprezece ani s-a stabilit cu maică-sa la New York, unde avea să găsească primul angajament și cei dintâi admiratori în Harlem. Cu ce preţ însă! Se numea, de fapt, Eleonora Fagan Gough, după mama care nu se căsătorise decât ulterior nașterii copilului, ca să se separe apoi după scurt timp. Billie a mărturisit, în biografia sa, că la vârsta de șase ani era o femeie aproape matură, în sensul că îşi descoperise propriul suflet zbuciumat în conflict cu lumea din afară şi dinlăuntrul său. Copilăria plină de traumatisme morale a făcut-o mai târziu să cânte cu gravitate cu tremurătoare despre lipsa de suflet a celor ce nu înţeleg puritatea copilăriei. *God bless the Child* — binecuvântează, Doamne, copiii (1941) a impresionat milioane de ascultători nu numai prin expresia ardentă a unei mistuitoare nostalgii de puritate, dar și prin elementul autobiografic din conţinut. Fusese atacată pe când avea zece ani de un

vecin adult, care o deprinsese cu practici morbide. Vinovatul a fost arestat, iar copila internată într-o casă de educaţie, unde a purtat rochia de scarlat a penitenţelor. La o vârstă și mai fragedă, fusese spitalizată câtva timp datorită șocului suferit când bunica sa murise în timp ce fetiţa dormea într-un pat cu ea și, la trezire, se pomenise cu braţul moartei încolăcit atât de strâns pe după grumazul ei, încât nu se putuse desface din strânsoarea lui. Din ziua când un băiat cu care se juca i-a aruncat în faţă un șobolan ucis, a rămas cu reacţii violente, care au pus-o mai târziu în conflict cu justiţia, fiindcă răspundea prompt la orice jignire i se aducea.

Uneori, jignirile acestea existau doar în imaginaţia ei exacerbată, dar ripostele nu au fost mai puţin înfricoșătoare: o cântăreaţă bătută măr și zgâriată cu unghiile până la sânge; un impresar cu nasul zdrobit din pricina unei observaţii în doi peri; o rivală rostogolită sălbatic pe scări câteva etaje. Pe când avea treisprezece ani, a pornit într-o dimineaţă prin Harlem, dar s-a rătăcit și nu și-a mai regăsit luni în șir mama, a cărei adresă n-o cunoștea. A fost găzduită într-un cămin de copii, într-o încăpere frumoasă unde i s-a dat un pat curat, de care și-a aminti mult timp ca de un paradis. Dar găzduirea aceasta avea să se termine după câtăva vreme și Billie a ajuns din nou pe stradă, unde a cunoscut, în curând, lumea interlopă a metropolei, gangsterismul din perioada prohibiţiei, prostituţia, crimele nepedepsite și pe criminalii neidentificaţi de poliţie, pătrunzând astfel în cele mai întunecate subsoluri ale vieţii unei metropole americane. În casele unde a fost dusă de fanţii ei incidentali a auzit din pâlnia fonografelor înregistrările făcute de Bessie Smith și Louis Armstrong, îndeosebi *West End Blues,* ceea ce a trezit în ea treptat conștiinţa vidului spiritual și moral în care își cheltuia anii cei mai frumoși. Muzica o făcea adeseori atât de tristă încât, cum spunea, îi venea să urle și să-și smulgă părul de dispe rare. S-a deșteptat pe nesimţite în ea dorinţa de a ajunge cântăreaţă, nu doar o oarecare *call girl* obligată să-i distreze pe clienţi. În numărul din 1 noiembrie 1939 al revistei *Down Beat* avea să povestească cum a făcut primii pași spre înfăptuirea acestui vis:

— Într-o zi, mama și cu mine eram atât de flămânde, încât ni se uscase gâtlejul. Era chiar în timpul depresiunii, când până și cele mai umilitoare munci se obţineau cu cea mai mare greutate. Cum locuiam pe vremea aceea în Strada 145, aproape de Seventh Avenue, am pornit-o pe străzi cu hotărârea de a câștiga un gologan. Era un frig cumplit, dar nu-mi păsa, fiindcă îmi pusesem în gând să muncesc.

Disperarea creștea cu fiecare pas parcă și, în cele din urmă, m-am oprit la intrarea cabaretului *Log Cabin,* proprietatea lui Jerry Preston. Deși nu aveam o leţcaie, i-am cerut să-mi dea ceva să beau. Atunci am gustat pentru întâia oară gin. L-am întrebat pe Preston dacă nu are ceva de lucru pe seama mea. I-am spus că sunt dansatoare. Mi-a cerut să dansez. Am dansat. A fost de părere că habar n-am de dans. I-am spus atunci că știu să cânt. „Cântă", făcu el. Într-un ungher al localului o momâie bătea clapele unui pian. S-a apucat să cânte *Travellin' All Alone,* și eu am cântat cu el. Mușteriii au lăsat paharele din mână. Au întors capetele către mine și m-au ascultat. Pianistul, care era Dick Wilson, a atacat apoi *Body and Soul;* să-i

fi văzut pe oamenii aceia de pe la mesele din cabaret cum au început să urle de plăcere. Preston veni către mine, dădu din cap și zise: „Ai câştigat, puştoaico!” *That’s how I got my start* — așa a luat început drumul meu.

Dacă Billie Holiday a izbutit, în cele din urmă, să-și afle vocaţia, nelăsându-se înghiţită de abisurile ambianţei în care crescuse, acest lucru se datorează însăși structurii sale sufleteşti și unei firi sănătoase și integre, în fond, coruptă doar de împrejurări. A fost descoperită curând de criticul John Hammond, de Benny Goodman și de alţi jazz-meni, cu ajutorul cărora a cucerit o poziţie în afara sferei atinse de primele cântăreţe de jazz silite să coboare gama tuturor umilinţelor și lipsurilor. La început, cântând prin cabaretele nocturne din Harlem, a fost și ea prost plătită, a întâmpinat și pe mai departe greutăţi materiale, chiar dacă nici ea, nici maică-sa nu-și mai simţeau gâtlejul „uscat de foame”. Abia când a apărut pe scena teatrului Apollo, publicul a ridicat-o în rândurile marilor vedete ale vocalistelor jazz-ului din al patrulea deceniu. Billie căuta să realizeze în arta ei de a cânta tonul vibrant și penetrant pe care îl auzise de la Bessie Smith și intensitatea emoţiei pe care o exprima trompeta lui Louis Armstrong. Ceea ce a obţinut, cu timpul, a fost o voce puternică, folosită cu nuanţări rafinate, un timbru dulce și înlăcrimat, *„unul din cele mai frumoase timbruri din câte au avut cântăreţele de jazz”* (Charles Edward Smith, *Billie Holliday,* 1957). Disciplinată, inteligentă, cu limpezimi de cristal șlefuit, vocea aceasta cobora uneori până la șoapta mătăsoasă. *„Eu nu am senzaţia că aş cânta, deoarece îmi închipui mereu că suflu într-o trompetă,* a mărturisit ea. *Încerc să improvizez ca Louis Armstrong, ca Lester Young sau ca oricare dintre muzicanţii pe care îi admir. Ceea ce rezultă din asta depinde în cea mai mare măsură de felul cum simt un cântec. Urăsc să cânt de pe note, pentru că îmi place să modific melodiile după propriul meu gust. Iată toată arta mea”.*

Porecla de *Lady Day* i s-a tras de la refuzul de a lua banii lăsaţi pentru ea de mușterii, pe masă, cu intenţii obscene, pe vremea când mai cânta prin tavernele de proastă calitate. În lumea unor oameni complexaţi de secole de atmosfera apăsătoare a mentalităţii segregaţioniste absurde și retrograde, poreclele satisfăceau printr-un joc fastuos de vocabular aspiraţiile negrilor spre recunoaşterea poziţiei lor sociale după meritele cuvenite artei și talentului fiecăruia: Lester Young era „Prez”, de la „President”, mama cântăreţei purta porecla de „Ducesa”, Ellington avea să fie su pranumit sau să se autonumească Duke – Duce!

Billie cânta durerea, umilinţele îndurate zi de zi de cel puţin unul din zece cetăţeni americani, datorită culorii tenului. La Detroit, pe când era celebră, conducerea teatrului i-a cerut să-și aplice pe faţă o pudră albă, spre a nu apărea neagră și spre a fi confundată de spectatorii puritani cu o albă, fiindcă apărea pe scenă acompaniată de o orchestră alcătuită din muzicanţi albi, iar astfel de „colaborări” nu erau dorite de partizanii segregaţiei. La Lincoln Center din New York, unde a cântat cu Artie Shaw, nu i s-a îngăduit să-și aștepte intrarea în scenă în aceeași încăpere cu muzicanţii albi, ci într-o altă cabină, „rasială”, de unde a coborât apoi direct în scenă. Delicateţea frazării, căldura emoţiei, calitatea tonului, fineţea nuantelor dinamice au dezlănţuit, firește, o vijelie de aplauze și ovaţii, fără

ca aceasta să schimbe cumva statutul la care erau osândiţi artiștii „de culoare”. Discul ei cu *Night and Day,* cântecele compuse numai pentru ea, ca *Strange Fruit* de Lewis Allen, care numai în interpretarea ei devenea confesiunea tulburătoare menită să impresioneze publicul, au rămas printre cele mai mari realizări ale jazz-ului vocal, ne întrecute deocamdată. A cântat cu Count Basie, cu Teddy Willson, cu Armstrong, Ellington și Lester Young, apoi, în ciclul concertelor *Jazz at the Philarmonic,* organizate în deceniul al șaselea de Norman Granz. A cântat și jucat cu Armstrong în filmul *New Orleans,* dar la premiera lui n-a putut să apară fiindcă avea tocmai necazuri cu autorităţile din pricină că se droga. Era stăpânită de demonul artei, dar și de demonul vieţii, care o dusese la folosirea heroinei, la iubiri nefericite, la înregistrări comerciale îndulcite de prea multe viori în orchestră. Tradusă în 1947 în faţa justiţiei, judecătorul avea să constate că, deși câștigase în ultimii trei ani cam un sfert de milion de dolari, nu mai avea niciun cent, fiindcă se lăsase înconjurată de paraziţi și lichele, care îi speculaseră slăbiciunile. În plină celebritate, a fost supusă unei drastice cure de dezintoxicare, după care a lucrat la o fermă din Virginia, ca îngrijitoare de porumbei, în orice caz mai bine decât într-un penitenciar. După eliberarea de sub supravegherea autorităţilor, a dat un concert în Carnegie Hall din New York, în faţa unei săli arhipline, cu sute de oameni rămași fără bilet la intrarea în teatru. Stilul ei devenise complex, pe măsură ce popularitatea ei crescuse, un fenomen destul de puţin obișnuit în jazz. Criticii au socotit-o un fel de *super-personality* și, ani la rând, discurile ei s-au aflat în fruntea listei de vânzări. Până la sfârșitul vieţii sale scurte, vocea ei nu și-a pierdut vigoarea, căldura și timbrul caustic. Sofisticarea inteligentă a cântecelor i-a mai adus și porecla de *Sophisticated Lady:* patosul interpretărilor ei era controlat de o minte lucidă, încât s-a spus că era în stare să transforme un cuvânt într-un pumnal ucigător, ba știa să și plângă fără lacrimi. A mai cântat înainte de moarte în sala Olympia din Paris, în 1958; cu tot fizicul ei distrus, spectatorilor li s-a părut statuară și efervescentă, de o simplicitate și sinceritate miraculoase. Nu i-au putut auzi tremurul mic din voce când i-a spus, a doua zi după concert, unui reporter:

— *Trebuie să ai ce să mănânci și un strop de dragoste înainte ca trupul prăpădit să fie redat ţărânii!*

Printre idolii Harlemului, Billie Holiday va rămâne, poate, cea mai greu de uitat de către cei ce, sub potopul de sunete al jazz-ului, simt mereu fragilitatea sufletului omenesc.

Scatul vocal, specific stilului hot, este prezent și în inciziile Ellei Fitzgerald — *the first Lady în Song,* marea atracţie a orchestrei *Jazz at the Philarmonic,* poate cel mai spectaculos ansamblu de jazz simfonic al zilelor noastre.

Cântăreaţa a fost descoperită, pe când avea doar șaisprezece ani, de Armstrong, într-o speluncă din Harlem, cartier ce le apare multor albi drept un fel de „Arcadie neagră”, „o rezervaţie a hedoniștilor” sau „o junglă de sunete în care te poţi pierde pe tine însuţi” (Hsio Wan Sih, *The Spread of Jazz and the Big Bands).*

În localurile lui, pline de fumul gros stratificat ca norii pe cer, mulţi dintre jazzmenii cei mai înzestraţi s-au prăpădit din pricina alcoolului și a drogurilor pe

care le consumau ca să poată rezista muncii de fiecare noapte, înregistrărilor sonore și repetiţiilor obositoare de peste zi. După Bix Beiderbecke și Billie Holiday, acolo s-au topit pe nesimţite Joe Smith, John Nesbitt, Bubber Maley, Long Green, Lester Young și atâţia alţii.

Louis Armstrong însă a rezistat, obţinând îmbogăţirea și transpunerea în hot a multor melodii culte și populare. El și-a asigurat – așa cum au făcut și continuă să facă toţi interpreţii jazz-ului cu ramificaţii în zona stilistică a dixielandului — absoluta independenţă melodică și ritmică faţă de textul muzical, încât până și expoziţia temei scrise sau orale este o parafrază a ei, iar restul, o infinită variaţie motivică (la instrumente), o contramelodie a liniei melodice principale (la interpretările vocale).

„Operă absolută a geniului”, iată cum defineşte Andre Hodeir câteva din înregistrările rămase de la Louis Armstrong, primul „clasic” al muzicii de jazz.

XI. ERA SWINGULUI.

- **IMPROVIZAŢIA INDIVIDUALĂ ÎN COLECTIV.**
- ***„… CEL MAI BUN MIJLOC DE A-I APROPIA PE ALBI DE NEGRI”.***
- **GEORGE ENESCU DESPRE MUZICA NEGRILOR.**
- **O IDENTITATE PERFECTĂ ÎNTRE JAZZ ŞI SWING.**
- **BENNY GOODMAN.**

„Poate că swingul, care încearcă să convertească în mod ostentativ lumea la contratimp, nu este decât un reflex de artă al contradicţiilor dintre om și lumea în care trăieşte”.

ROBERT GOFFIN

Mulţi jazz-ologi nu vor să scape nimic din trecutul jazz-ului, nici să minimalizeze vreuna din etapele străbătute de el. Ei.se ocupă în amănunt de toate perioadele lui stilistice, tratată fiecare ca și cum ar fi cea mai importantă, unica poate de care depinde valoarea artistică și viitorul acestei muzici. Așa s-a întâmplat cu *dixieland-ul,* așa se întâmplă și cu *swing-ul,* stil ce capitulează, în practica orchestrelor adaptate intereselor comerciale, în faţa exigenţelor publicului, ale impresarilor de con certe și ale proprietarilor de localuri, fără a fi lipsit, firește, chiar în formele lui minore, de o anumită vervă și fantezie ritmică. Cristalizarea lui în felul de a cânta al marilor ansambluri și al formaţiilor mai mici marchează, de fapt, etapa finală a „clasicizării” jazz-ului și începutul perioadei lui „de mijloc” — *middle jazz,* situată convenţional de unii critici de artă între anii 1930 și 1945.

Se poate înţelege mai bine ce fusese jazz-ul până la sfârșitul celui de al treilea deceniu, cu ineditul și inventivitatea lui inepuizabilă, cu chiotu-i plin și sonor, ca o voce încălzită la flacăra amintirilor seculare ale muzicanţilor gin New Orleans și Louisiana, opunându-l șwing-ului, care în manifestările-i cele mai spectaculoase, de show, nu inventează nimic, ci descoperă doar diverse procedee, spre a da impresia de vitalitate, originalitate și rafinament.

În timp ce jazz-menii perioadei Chicago, care au contribuit la clasicizarea noii muzici și la dreptul ei de cetăţenie în peisajul artistic contemporan, pun în circulaţie rezultatul experienţelor și al îndrăznelilor lor cu neputinţă de judecat din perspectiva vechilor criterii estetice, stilul apărut odată cu cel de al patrulea deceniu îşi însușește structurile muzicii culte vest-europene, absorbind, fără să-și piardă personalitatea, câteva din elementele ei. Locul instrumentiștilor soliști și al micilor formaţii combo, care vor supravieţui anevoie, este luat de ansamblurile mai mari — *big bands* – care tind la sonoritatea și culorile orchestrelor simfonice clasice. Ele îşi propun, cu ajutorul unor aranjori ingenioși, să revizuiască și să sistematizeze experienţele anterioare din jazz, adăugându-le altele, foarte importante din punct de vedere al relaţiilor „de consuma cu auditorii tot mai numeroși.

Jazz-ul ce se cânta după 1930 la Chicago și la New York îşi propunea să redea emoţia ingenuă și sinceră a negrilor din sudul ţării, printr-o improvizaţie variind de

la o clipă la alta și de la un muzician la altul, ceea ce nu o dată dezorganiza forma, datorită nevoii de tălmăcire imediată a simţămintelor interpretului, astfel că — așa cum o mărturisesc imprimările din acea perioadă — asistăm mereu la frângerea bruscă a fluxului melodic dezvoltat în tiparele tradiţionale, el schimbându-se ne încetat printr-o nouă configurare a intervalelor, prin imaginarea unor tipuri noi de melodie. Crâmpeiele acestea de muzică erau, poate, imperfect sudate între ele, dar însăilarea de broderii sonore devenea de fiecare dată, prin lipsa oricăror artificii în exprimarea directă a emoţiei, un fel de stenogramă a trăirii artistice.

Swingul, ca perioadă stilistică a jazz-ului, constituie pare-se o tentativă de a stabili un echilibru, pe de o parte, între interpret și materialul muzical cu care lucrează, pe de altă parte, între materialul muzical însuși și public, tentativă ce i s-a părut utilă, dacă nu chiar inevitabilă, unui mare număr de muzicieni ai jazz-ului de acum patruzeci de ani. Ceea ce fusese nu de mult încă „operă absolută a geniului", ca în cazul lui Armstrong, se transforma de la o zi la alta în aport colectiv, nu legat doar de iscusinţa tehnică adeseori acrobatică a interpreţilor, ci și de executarea, cât mai policromă desigur, însă oricum mai limitată, a notaţiei muzicale. Spontaneităţii improvizatorice — element vital al interpretării creatoare în arta jazz-ului — i se substituia de astă dată partitura, cu organizarea și previziunea ei precisă. Marile formaţii au developat astfel o anumită rutină a aranjamentului și orchestrării melodiilor, a alcătuirii și folosirii grupurilor instrumentale, care erau formate din partide melodice de câte trei până la cinci saxofoane, alternate cu clarinete, din două sau trei trompete sprijinite de un trombon, adesea și din câteva viori, pentru ca secţia ritmică să cuprindă un pian, contrabas, tubă, chitară și baterie. Trompeta avea să eclipseze tot mai mult cornetul (pistonul), pentru ca banjoul să fie abandonat și el de dragul chitarei, mult mai maleabilă în acompaniamentul ritmico-armonic.

Deoarece improvizaţia, așa cum fusese ea concepută iniţial de către muzicanţii negri, era imposibilă în formaţiile mai mari, al căror efectiv varia între șaisprezece și treizeci de instrumentiști, muzica interpretată era scrisă pe note de către aranjori. Orchestraţiile lor erau diametral opuse tendinţelor liniare ale stilului de „improvizaţie individuală în colectiv", promovat la New Orleans și chiar la Chicago în al treilea deceniu. Au apărut, fatal, clișeele armonice, care destrămau legăturile adânci ale jazz-ului cu sursele sale afro-americane, totul evoluând în cercul tradiţional al atracţiei tonale a trepte lor. În afară de orchestrele în care cântau câţiva jazz-meni cu adevărat mari, „improvizaţiile" partidelor solistice erau fixate și ele pe portativ, caracterul de swing fiind imprimat jazz-ului de anumite tipare ritmice, de puternică sincopare menieristă prin *off beat* sau *after beat* — ceea ce însemna accentuarea timpilor neaccentuaţi, obţinându-se o senzaţie de oscilare *(swing)* între bătaia mereu egală cu ea însăși a secţiei ritmice și melodia aflată într-un veșnic avans sau în întârziere faţă de pulsaţia geometrică a reţelei metrice.

Recapitulate în acest fel, lucrurile par destul de simple, dar acum patru decenii multiplicitatea de aspecte, orientări și stiluri individuale de interpretare crease o adevărată confuzie în lumea jazz-ului. Era, întâi de toate, lupta reprezentanţilor

formelor lui arhaice — sinteze, din multe puncte de vedere, premature — cu noile tendinţe de încurajare a modalităţilor de comunicare cu ascultătorii, prin utilizarea unei întregi serii de detalii standardizate, care pretindeau că urmăresc regenerarea stilurilor incluse mai târziu sub eticheta clasicismului.

Swing sau jazz clasic? Aceasta era antiteza.

Era, apoi, neînţelegerea jazzmen-ilor înșiși asupra sensului noţiunii de swing, tocmai într-o vreme când de cele două părţi ale oceanului se ridicau din nou glasuri de protest împotriva răspândirii muzicii negre și a vehiculării de către ea a unor sentimente și idei de înfrăţire între rase și popoare. Secretara consiliului cetăţenilor albi din Alabama de Nord afirma, de pildă, în 1931, că *„jazz-ul face parte dintr-o conspiraţie, care sapă la temeliile ei morala tineretului american; fiind profund imoral, el constituie cel mai bun mijloc de a-i apropia pe albi de negri”.* În același an, revista franceză *Revue Musicale* (Paris III), reproducea opinia lui Andre Saures, după care jazz-ul ar fi *„cinic”,* o muzică *„a brutelor și a maimuţelor dezlănţuite, fără vreo morală sau vreo disciplină”!*

Astfel de citate negative ar putea fi reproduse pe mai multe pagini, dar e de preferat unui pozitiv, datând cam din aceeași perioadă: *„Muzica negrilor e plină de vitalitate și este expresia mentalităţii lor. E o farsă, o glumă a lor, invenţie spontană a negrilor, care se caracterizează prin ea așa cum poporul francez se caracterizează prin celebra sa șansonetă* Jamais malade, jamais mourir. *Negrii sunt pianiști admirabili. Noi vedem în arta lor orizonturile largi de renovare a muzicii”.*

Cuvintele acestea, pline de înţelegere și preţuire a jazz-ului ca artă, au fost rostite de George Enescu (Ziarul *Rampa,* Nr. 2040 din 1928) după înapoierea sa dintr-un lung turneu de concerte prin orașele americane, unde îi auzise pe negri și albi cântând din instrumentele specifice ale jazz-ului, poate chiar pe unii dintre cei mai buni interpreţi de jazz ai timpului.

Dacă aceștia ar fi dispărut fără urmă, măturaţi de valul evenimentelor ce zguduiau din temelii economia Statelor Unite ale Americii, am înţelege refuzul manifestat faţă de muzica de jazz de după 1930. Marii jazzmen-i au rămas însă și au continuat să-și dezvolte tehnica, expresia, concepţiile de artă, astfel că o condamnare în bloc a ceea ce se cheamă de către istorici „era swingului” trebuie respinsă ca lipsită de te meiuri obiective. Aceasta cu atât mai mult cu cât clarificarea noţiunii de swing — așa cum se face ea din perspectivele actuale ale jazz-ologiei — aruncă o nouă lumină asupra problemei.

To swing înseamnă „a oscila”, „a (se) legăna”, „a bălăbăni”, „a agita”. Phil Booby, tobosarul, pare să fi folosit printre cei dintâi cuvântul, prin 1930, în legătură cu noile tendinţe ale jazz-ului. Tot el le-a spus amatorilor acestei muzici: *cats,* termen sinonim cu acela de *fans.* Dacă aceștia confundă de multe ori swingul cu felul de a cânta al marilor orchestre, jazzmenii negri și câţiva din cei albi protestează împotriva înglobării aspectelor și elementelor multiple folosite de muzicienii talentaţi pentru rezolvarea diferitelor probleme de crea ţie și interpretare în manierismul anumitor orchestre cu profil comercial, de show, ca ace le-a ale lui Paul Whiteman

— batjocorit de muzicanţii negri „Micky Mouse Band" — Vincent Lopez, Rudy Vallée sau Guy Lombardo. Roy Eldridge, de exemplu, stabilea o identitate perfectă între termenii de swing și jazz: *„… nu există între ele nicio deosebire, amândouă sunt expresii ale unuia și aceluiași lucru. E caraghios a susţine că big-bands-urile și micile formaţii ar cânta muzici diferite. Cu mica mea formaţie, compusă din șase instrumentiști, eu execut refrenele în același stil ca pe vremea când cântam în orchestra lui Gene Krupa, care avea șaisprezece instrumentiști".* Benny Carter a încercat să clarifice și mai precis lucrurile. La întrebarea ce i-a fost adresată în legătură cu ce anume este swingul, el a răspuns: *„… jazz-ul este pentru mine ceea ce cânt, iar swingul este sentimentul pe care îl transmit muzicii cântate".*

Armstrong însuși, care pentru adversarii swingului constituia simbolul însuși al jazz-ului autentic, clasic, mărturisea că îi repugnă controversele pe tema *jazz-swing,* deoarece *„swing-ul și jazz-ul au însemnat pentru mine același lucru. Pe vremea lui Buddy Bolden, de exemplu, muzica noastră se numea rag, mai târziu i s-a spus hot sau gutbucket. Acum, același lucru, acoperit cu puţin smalţ de noutate, se cheamă swing. Orice am face, e una și aceeași muzică. Se poate improviza pe orice temă dată, solistic sau în ansamblu, și muzica asta se cheamă când jazz, când swing".* (Louis Armstrong, *Op. cit.).*

Firește că marele muzician negru avea dreptate, dacă ne gândim că Benny Goodman cânta swing, cu orchestra sa și făcea, în ciuda numărului destul de mare al colaboratorilor, artă.

Muzicianul acesta se numea Benjamin David, se născuse în 1909 la Chicago și cânta la clarinet de la vârsta de zece ani. Doi ani mai târziu a dat concerte clasice și, pe când avea cincisprezece ani, a fost angajat de albul Ben Pollack, baterist și șef de orchestră, care adunase împrejurul său câteva dintre cele mai de seamă personalităţi ale jazzmen-ilor albi, printre care Glenn Miller, Jimmy McPartland, Yank Lawson, Harry James, Muggsy Spanier și Ray Beauduc. A fost mai norocos în descoperirea talentelor adevărate decât în arta bateriei; el i-a oferit lui Goodman prilejul de a se afirma încă din copilărie. Instalat în 1929 la New York. Benny Goodman a făcut înregistrări numeroase și a cântat cu Whoopee Makers, Phil Napoleon, Jack Pettis, Rube Bloom, Bix Beiderbecke. Bud Freeman, Hoagy Carmichael, Ted Lewis, Joe Venuti, Adrian Rollini, Jack Teagarden, Red Norvo și Bessie Smith, aşadar cu aproape toate prezenţele de relief ale jazz-ului din acea vreme. În 1934, când și-a alcătuit prima orchestră proprie, presa l-a supra numit în scurt timp *„regele swing-ului";* popularitatea lui era așa de mare, încât dăduse naștere unei adevărate mode în rândurile tineretului, acelei *swing craze,* care a fost o adevărată nebunie a swingului. Concertul său de la Carnegie Hall din New York, în 1938, a contribuit într-o mare măsură, așa cum se întâmplase și cu Paul Whiteman, la sporul de prestigiu de care muzica de jazz și cultivatorii ei aveau nevoie. Cu prilejul acelui concert, în orchestra lui Benny Goodman, la trompetă, cântau Ziggy Elman, Bunny Berrigan și Harry James, la saxofon îi avea pe Vido Musso și Arthur Rollins, pianistul era Jess Stacy, bateristul Gene Krupa, iar ca vocaliste apăreau Martha Tolton și Helen Ward. Un cronicar avea să scrie a doua

zi că, după primele măsuri, s-a produs în sala imensă o bruscă oprire de respiraţie a publicului, ceea ce s-a repetat de nenumărate ori de-a lungul concertului: „ascultătorii s-au *ridicat de la locurile lor cu puterile sleite, fără să-şi poată da seama când trecuseră cele trei ore de muzică, plină de acces de frenezie, de vârtejuri de sunete deloc haotice, într-o sonoritate când plină şi susţinută, când transparentă, ca un joc naiv de copii*".

Benny Goodman, despre care James Poling avea să spună, pe drept cuvânt, că a fost ido lui unei generaţii, „*profet al unei întregi ere*", nu s-a limitat însă la demonstraţiile de virtuozitate realizate în orchestrele mari. El şi-a alcătuit mai multe formaţii mici, într-una din ele cântând cu Lionel Hampton, la vibrafon, cu Teddy Wilson, la pian, cu Cootie Williams, la trompetă şi cu Georgie Auld, la saxofon, iar mai târziu şi cu chitaristul Charlie Christian. Sunetele clarinetului său au fost asemuite până şi cu „*bătăile inimii în timpul emoţiilor delicate sau ale celor puternice*", dar cea mai nobilă trăsătură a artistului rămâne curajul cu care a sfidat, primul dintre muzicienii albi de jazz, segregaţia rasială, colaborând cu artiştii de culoare, angajându-i şi promovându-i în turneele sale de concerte, în sesiunile de înregistrări pe disc şi în studiourile de radio şi televiziune. În 1950 a concertat în Europa cu un sextet în care cântau Roy Eldridge şi Zoot Sims. Amintirea turneului pe care l-a făcut în 1962 în Uniunea Sovietică s-a păstrat pe un disc celebru, intitulat *Mission to Moscow.*

Mereu inspirat, cu o tehnică semănând a joacă, care depăna sunete de-a dreptul miraculoase, în fraze volubile, cu tonuri clare, acute precise şi vibrante, scurte *riff*-uri îndrăgite de nenumăraţi ascultători, Goodman a dobândit o uriaşă tabără de adepţi fanatici. Swingul său era atât de irezistibil încât, în ianuarie 1938, la inaugurarea Teatrului Paramount, publicul din sală a năvălit pe scenă şi a dansat în sunetele clarinetului acestui „rege" care nu uzurpase niciun tron, fiindcă nimeni înaintea lui nu atinsese aceleaşi înălţimi în arta instrumentului. Criticii sunt de părere că până şi percuţia electrizantă a bateriei lui Gene Krupa s-ar datora colaborării sale cu marele clarinetist, nicidecum studiilor de timpani urmate de el cu primul timpanist al Filarmonicii din New York.

Agenţiile de presă şi publicitate, influenţate probabil şi de adulaţia aproape isterică a tineretului faţă de Benny Goodman, au încercat să acrediteze legenda că el ar fi născocit muzica denumită *swing,* ceea ce nu corespunde adevărului, odată ce swingul era cultivat şi în formaţiile unor jazzmen-i ca Don Redman, Chick Webb, McKinney, Coleman Hawkins, Benny Morton etc.

Fletcher Henderson, unul din cei mai înzestraţi aranjori din era swingului, a fost de părere că între jazz şi swing există totuşi o oarecare deosebire, şi anume: în timp ce primul este un mod spontan, „folcloric" aproape, de interpretare şi metamorfozare a muzicii, al doilea este o manieră premeditată, „cultă", fixată în canoane scrise, chiar dacă ambele folosesc un material identic şi tind să exprime unul şi acelaşi lucru. A susţine însă că aranjamentele orchestrale de swing ar fi „mecanice" şi „stereotipe", iar solo-urile de jazz sunt, dimpotrivă, inspirate şi artistice, este — spunea tot el — o absurditate.

Aranjamentele de swing dau, într-adevăr, impresia de ceva mecanizat și stereotip, dar numai atunci când sunt interpretate fără suflet și fără suflu, însă ele pot fi tălmăcite tot atât de bine și cu însufleţirea unui solist de hoţ.

„Când am aranjat pentru Benny Goodman piesa Sometime I'm happy *(Uneori sunt fericit)* — arăta Henderson — *n-am făcut altceva decât să notez pur și simplu pe portativ ceea ce mi-a trecut prin minte într-un moment anumit, aşadar am improvizat. În concluzie, swingul e o muzică tot atât de valoroasă ca și jazz-ul improvizat, atâta doar că s-a îmbogăţit cu un nou element: premeditarea!"*

Henderson a fost unul din cei mai inspiraţi jazzmen-i ai acestei epoci. Goodman povestește că el a cântat câtva timp într-un local din Chicago unde, în afara gangsterilor, nimeni nu putea să pătrundă. Era epoca prohibiţiei și a fărădelegilor rămase de cele mai multe ori ne sancţionate; încălcarea consemnului dat de pa tronii localului se pedepsea cu împușcarea pe loc, fiind socotită „violare de domiciliu. Lui Goodman i-a reușit, cu toate acestea, să se introducă travestit, cu ajutorul câtorva admiratori ai săi, riscând totul spre a-l putea auzi pe unul din marii muzicieni de jazz din Statele Unite ale Americii. Tavanul localului era luminat de limbile de foc și de apele albăstrii ale reflectoarelor; în zgomotul paroxistic, muzica lui Fletcher Henderson îndeplinea o funcţie de supapă pentru energiile care puteau să facă în orice clipă explozie. Cei ce o ascultau aveau mereu senzaţia că un tren expres se apropie de ei, pe șine nevăzute, cu o viteză nebună, gata să-i strivească în orice clipă. Uneori însă ea devenea, cu tot ritmul îndrăcit și swingul ce o străbătea, transparentă și ușoară, cu ceva atât de imponderabil în ea, încât lui Benny Goodman i s-a părut că *„nu are egal în America acelor ani".*

Muzicianul alb exagera, firește, căci mai erau și alţi jazzmen-i de aceeași valoare, unii poate chiar superiori lui Henderson. Printre aceștia se află și Count Basie, în a cărui artă se deslușesc, de o parte, toate semnele timpului său, de altă parte, urmele trecutului muzicii de la New Orleans. Limpezit cu vremea, stilul său instrumental n-a suferit modificări prea mari de-a lungul deceniilor, „Count" rămânând ceea ce a fost la apariţia lui: un autentic swingman!

XII. BASIE, ZIS ȘI „CONTELE”.

- **ECHILIBRUL IDEAL AL SWINGULUI.**
- **UN SCARLATTI AL JAZZULUI MODERN.**
- **OMUL CARE SE AFLĂ CEL MAI APROAPE DE TRONUL „REGELUI” SWINGULUI.**
- **TOT CE ÎNVESELEȘTE VIAŢA ȘI ÎI DĂ AVÂNT…**

„Miracolul *Count Basic constă în forţa stilului său de a magnetiza tot ce cântă și de a ne prilejui momente de artă unice”.*

LUCIEN MALSON

WIlliam Bill Basie, zis și Count, pianist, organist, compozitor și șef de orchestră înzestrat cu o mare putere de însufleţire a ansamblului, s-a născut în 1904, într-un orășel din New Jersey. A învăţat să cânte la pian din copilărie, supravegheat de maică-sa, mai târziu luând lecţii de la William Smith „The Lion”, leul care mârâia într-adevăr și îşi arăta ghearele de câte ori tânărul nu-și manifesta din plin, așa cum o dorea maestrul, înzestrările muzicale și aplicaţia tehnică.

În Harlem, unde jazz-ul nu atinsese încă culmile sale de mai târziu, tânărul Bill Basie a fost dat ca exemplu de sârguinţă, talent și inteligenţă, alături de Fletcher Henderson, Duke Ellington și Thomas „Fats” Waller. Măruntele cabarete, scene de varietăţi și localuri de dans i-au prilejuit curând cunoștinţe practice indispensabile evoluţiei sale. În domeniul artei distractive, barierele rasiale slăbiseră simţitor la New York după primul război, astfel că lui Basie nu i-au lipsit satisfacţiile morale și materiale indispensabile spre a-i stârni ambiţia.

Artistul care a exercitat asupra lui cea mai durabilă impresie a fost însă Fats Waller, auzit într-un cinematograf cântând la *pipe organ* — noua orgă electrică, ale cărei vibraţii prelungi și nostalgice i-au captivat imaginaţia.

L-a căutat din seara aceea pe Waller în sălile de proiecţie unde acompania filmele mute și, instalându-se cât mai aproape cu putinţă de pianul sau orga lui, îi urmărea digitaţia, manipularea registrelor, modul de acţionare a pedalelor cu picioarele. S-au împrietenit curând și, astfel, dintr-un emul pasiv, Basie a devenit discipolul activ al marelui pianist, organist și vocalist.

Nici activitatea de pianist și șef de orchestră al câtorva teatre muzicale, unde a acompaniat mari cântăreţe de blues, printre care pe Bessie Smith și Clara Smith, nu i-a dăunat lui Count Basie, învăţându-l cu coherenţa dintre fosă și scenă, dintre amândouă și sală. În 1935 și-a alcătuit prima orchestră proprie, în Kansas City, descoperită după o emisiune de radio de către criticul John Hammond, datorită căruia Basie avea să facă anul următor primele în registrări pe disc. Cu ocazia celui dintâi angajament al orchestrei sale, Count Basie a fost nevoit să cânte în aceeași sală de dans cu Duke Ellington, pe care a izbutit să-l întreacă, în cele din urmă, cu

swingul său, cucerind simpatia publicului. Silit să încheie contracte oneroase cu companiile de discuri, Basie n-a văzut niciun cent din vânzarea unora dintre cele mai mari succese ale sale, cum a fost de pildă *Swingin' the Blues.* Dar în 1938, el se lansase de mult și era socotit drept cel mai mare artist al swingului după Benny Goodman, capabil să-l înfrângă într-o emulaţie obiectivă până și pe Chick Webb, șef de orchestră și baterist care avea să rămână principalul rival al lui Count Basie, Duke Ellington, Benny Goodman și Jimmie Luncerford până la dispariţia lui prematură, pe când avea treizeci și doi de ani, doborât de tuberculoză. Orchestra lui a supravieţuit încă doi ani, sub conducerea Ellei Fitzgerald, în perioada din preajma ultimului război, soliștii principali ai formaţiei lui Count Basie erau trompetiștii Buck Clayton și Hary Edison, saxofoniștii Lester Young, Hershell Evans, Earl Warren și Jack Washington, tromboniștii Eddie Durham, Benny Morton și Dickie Wells, cântăreţii Jimmy Rushing și Hellen Humes, secţia ritmică fiind alcătuită din Fredie Green, Walter Page și Jo Jones. După plecarea, în 1940, a lui Lester Young, în orchestră s-au perindat o mulţime de instrumentiști de primă mărime, ca saxofoniștii tenor Buddy Tate, Don Byas, Lucky Thompson, Illinois Jacques și Paul Gonsalves, trompetiștii Al Killian, Emmett Berry, Joe Newman și Clark Terry, tromboniștii Vick Dickenson și George Matthews, pentru ca, după război, secţia ritmică să se modifice și ea prin cooptarea lui Shadow Wilson și Rodney Richardson. Aranjorii din acea perioadă postbelică au fost Buck Clayton, Buster Harding, Earl Warren și Gerland Wilson, părţile vocale fiind asigurate de Jimmy Rushing, Bob Bailey, Ann Moore și Thelma Carpenter.

A urmat, în al cincilea deceniu, un ușor declin pentru Count Basie, explicabil doar prin capriciile modei, nicidecum prin calitatea, mereu îmbunătăţită, a stilului său. Orchestra s-a dizolvat curând, spre a da loc unui sextet. În 1951, Basie și-a alcătuit din nou o formaţie mare, cu Freddie Green la chitară, Gus Johnson la baterie, și câţiva dintre cei mai buni instrumentiști aflaţi pe vremea aceea la New York, ca Sonny Payne, Louis Bellson, Ruffus Jones, Roy Eldridge, Eddie Savis, Frank Foster și Eric Joe Williams, care au conferit orchestrei un spor de popularitate.

Din 1954, Basie a întreprins numeroase turnee de concerte în Europa, jazz-ologii socotindu-l, împreună cu Ellington, cel mai bun șef de orchestră de jazz și, totodată, cel mai autentic swingman contemporan. A acompaniat și a făcut înregistrări cu Nat King Cole, Sarah Vaughn, Billy Eckstine, Sammy Davis jr., Frank Sinatra și Ella Fitzgerald. S-a spus că muzica lui are spirit, umor… "pulpă", că se află „aproape de pământ" — *down to earth!* Asupra unora a făcut efectul „unui om gol, care intră pe neașteptate într-un salon plin cu oameni bine îmbrăcaţi"! Oricum, revalorificarea constantă a bunelor tradiţii jazz-istice din trecut l-a scos și l-a menţinut mereu la suprafaţă. Tempoul lui — *medium faced jump* — a fost numit de mulţi „stil Kansas City", elaborat pe când era pianist în orchestra lui Benny Moten.

Count Basie are intuiţia profundă a marilor înălţimi la care muzica de jazz poate să ajungă, simplă și complexă în același timp, printr-un sunet particular izvorât din coeficientul talentului individual și al experienţei colective, reacţionând împotriva

convenţionalismului clasicist și modernist deopotrivă. Swingul său rezultă parcă dintr-un arc întins din care săgeata nu pornește niciodată, tensiunea lui devenind, printr-o convertire secretă, o stare de continuă relaxare, ce se propagă în auditori încă multă vreme după ce muzica a încetat. Orchestra sa, alcătuită din șaisprezece instrumentiști excelenţi, cântă cu o uluitoare precizie și, totodată, cu o mare simplitate. Stilul ei gravitează în jurul expresiei de ansamblu, lăsând totuși un loc important improvizaţiilor solistice. Toate secţiunile execută deopotrivă riffuri, dar și aici atenţia se deplasează mereu de la detaliu la ansamblu, soliștii nu se pierd niciodată în divagaţii subtile, dar nici nu se limitează doar la broderii sonore sau variaţiuni decorative. Preocuparea principală vizează relaţia dintre temă, aranjament și solo. Totul se sprijină pe secţia ritmică, pe cât de puternică, pe atât de suplă.

Ea e bazată pe chitara lui Freddie Green, pulsând calm și egal; ascultătorul simte totuși sub acest ritm sigur de sine parcă tensiunea unor energii cinetice excedentare. Astfel, swingul câștigă un echilibru ideal, și bătaia ritmului se structurează treptat de-a lungul piesei, de venind limbaj.

În ciuda unor înnoiri aduse ansamblului său, cum ar fi introducerea din anul 1957 a flautului — opus puternicei sonorităţi a alămurilor — Count Basie este un jazzman ancorat în marile tradiţii clasice ale muzicii de jazz, străin cu desăvârșire de exhibiţionismul virtuozităţii solistice exagerate, ca și de aranjamentele prea complicate, deoarece preferă să aducă o îmbogăţire de substanţă expresiei, prin claritate și conţinut emoţional. Cu toate acestea, aparițiilor sale li se asociază mereu noţiunea de revelaţie, deoarece propune o modalitate proprie de a dezvălui aspecte ascunse ale jazz-ului, de a plasticiza melodia și armonia printr-o corelaţie organică cu ritmul, înfăptuind acel *șvung* care poartă denumirea de *swing*[3] și care nu e doar un element cantitativ-dinamic sau cinetic al execuţiei, ci dimpotrivă, este un act de trăire a tempoului, prin tensiune și relaxare, făcând din ritm o valoare expresivă și nu doar un element al acompaniamentului.

Ca pianist, Count Basie aparţine sferei stilistice de boogie-woogie, reprezentată de Willie Smith “The Lion”, Thomas “Fats” Waller și Earl Hines. Improvizaţiile sale la pian sau, uneori, la orgă, sunt de un mare rafinament și de o remarcabilă conciziune, însă și de o rară complexitate metaforică. El posedă darul de a sintetiza în opt sau șaisprezece măsuri o piesă întreagă, cu intervenţiile și comentariile soliști lor din ansamblu, cu o transparenţă și puritate ce-i asigură neîndoios eticheta de „clasic” al jazz-ului. Din câteva note, se pricepe să construiască fraze pregnante, în care sincopele și-au pierdut caracterul decorativ, spre a deveni elemente ale

---

[3] Termenul s-a ivit nu în Statele Unite ale Americii, ci în Marea Britanie, unde expresia de hoţ a fost găsită prea trivială, imorală chiar, astfel că li s-a impus crainicilor să anunţe jazz-ul cu formula de „Muzică swing”, ceea ce a fost grabnic însușită și dincolo de ocean, până și de cei ce produceau și comercializau această muzică.

ritmului interior, îndeosebi în bluesurile nu prea repezi, ca *Swingin' the Blues* (1938), *Basie Blues* (1942), *Every Day* (1955) sau *Lil Darlin* (1957).

Cu o grație scutită de orice artificiu sau efort, Count Basie întruchipează demnitatea muzicianului de culoare, a cărui fascinație rezidă în însăși personalitatea lui umană, plină de vigoare, culoare și gingășie, și a cărui expresie lirică este demnă de toate trăsăturile sedimentate în populația neagră din Statele Unite ale Americii. Pianul lui este dinamul întregii orchestre, pe care o vitalizează prin focarele active ale scurtelor sale intervenții, sau o „irită", cum citeam în revista *Down Beat,* cu interjecțiile, exclamațiile, sublinierile, accentele și pauzele sale.

Artistul acesta știe să prepare, ca nimeni altul, intrarea diferiților soliști și, când pianul amuțește, lasă drumul deschis pentru apariția următorului solist, care participă la discurs cu același entuziasm cu care Basie a tratat cu o clipă înainte claviatura. Cu toate acestea, modestia sa l-a făcut să repete stăruitor că el nu e *„decât o parte în secția ritmică, având rostul de a-i incita la treabă pe băieții din secția melodică".* Dincolo de punctările sale ritmice extraordinar de vii și intense, rămâne totuși primul solist al ansamblului său, căruia îi lărgește necontenit perspectivele de interpretare, fiind o revelație fecundă de fiecare dată, chiar pentru cei ce-l cunosc de mai multe decenii, fiindcă se pricepe să sporească tensiunea sau să prilejuiască relaxarea necesară pentru obținerea contrastelor. Când i-a fost tău dată mâna stângă deosebit de puternică, sigură și mobilă, Basie a răspuns sfios că aceasta se datorează doar năzuinței sale ca *„basul să fie bine auzit și să-i ajute pe muzicanții din orchestră să cânte cât mai bine și mai precis".*

Felul lui de a cânta nu are nimic din virtuozitatea epatantă a atâtor pianiști de jazz, care caută să-și etaleze tehnica și proprietățile stilistice ce-i diferențiază de alții. De asta preferă să-și conducă ansamblul de la pian; ajunge o clipire din ochi, un acord ușor, un accent ceva mai apăsat, ca orchestra să știe ce are de făcut.

Ani la rând a fost aproape cu neputință de convins să concerteze ca pianist solist. *„Tinerii nu află nicio plăcere în felul meu de a cânta,* s-a apărat el. *Ceea ce vor ei să audă este Phineas Newborn, Oscar Peterson sau Errol Garner, nu un pianist demodat cum sunt eu".*

De fapt, pianul lui Count Basie nu poate fi separat de secția ritmică a orchestrei sale, ceea ce nu înseamnă însă nici pe departe că ar fi, cum susținea, un pianist demodat. Are însă darul unic de a se contopi, într-o sonoritate și un ritm perfect unitare, cu chitara, basul și bateria, realizând împreună o emoție fremătătoare, care, la nevoie, se poate lipsi de traiectoria impetuoasă a instrumentelor melodice, odată ce pasiunea ritmului rămâne subordonată expresiei, care trece prin toate timbrurile instrumentale, cu mutații de tonalități, armonii construite în pante suitoare sau coborâtoare.

Ritmul insistent al lui Basie, „pulsația de bază", naște din accentuarea metrică uniformă a celor patru timpi, încât nu mai există balansul continuu dintre *beat* și *off beat,* ci doar beatul permanent — unu, doi, trei, patru – care asigură muzicii cântate de orchestră o vigoare și, în același timp, o detașare absolută, fără a-și pierde vreodată suflul, ci, dimpotrivă, putându-și îngădui clipe de uitare, de o

pătrunzătoare poezie.

Așa cum afirmă Nat Shapiro, secţia ritmică a formaţiei lui Count Basie este „cea *mai strălucită din întreaga istorie a jazz-ului”!* Basie, Green, Page și Jones, la pian, chitară, bas și baterie, produceau împreună un fluid puternic și maleabil, disciplinat și capricios totodată, în care accentele cele mai opuse reușeau să se constituie într-o superbă sinteză, fără ciocniri și constrângeri, ceea ce se datora talentului celor patru artiști. *„I-am dorit întotdeauna simţind, gândind şi respirând ca unul singur”,* avea să spună Count Basie despre membrii ansamblului său, care — după afirmaţia unor critici — *„îi mână parcă pe roţi pe ascultători”.*

Poate fiindcă nutrește o oarecare neîncredere faţă de tot ce e încă insuficient lămurit, de tot ce e confuz și echivoc, Count Basie a fost socotit de unii jazz-ologi ca aparţinând acelei *old school* care a rămas ancorată în formulele desuete ale jazz-ului primitiv, datorită neputinţei sale de a ţine pas cu schimbările produse în tehnica muzicală și în gustul publicului. O astfel de poziţie faţă de unul din cei mai serioși și mai înzestraţi muzicieni de jazz contemporani este însă pe deplin lipsită de temei. Arta lui comunică idei și emoţii autentice și, mai mult decât la alţii, ea manifestă o admirabilă consecvenţă în dezvoltarea sa lentă, poate, dar sigură și niciodată grăbită la adeziunea la modele sau curentele îndeobște destul de efemere. Înregistrările sale ne dezvăluie, la fiecare nouă audiţie, adâncimi și frumuseţi neobservate. Nu este nicio notă, nicio nuanţă, niciun accent lăsate la întâmplare în interpretările acestea. Sub ţesutul sonor stăruie într-adevăr revelaţia muzicii pure și, dacă n-ar fi comparaţia prea hazardată, am stărui asupra similitudinilor artei lui Basie cu aceea a lui Scarlatti și Vivaldi, fiindcă el are convingerea că, dintre toate sarcinile muzicii, cea mai importantă este de a „suna” clar și frumos, de a desfăta urechea și inima, și de a trezi în om cugetări nobile, mândre, optimiste.

Count Basie seamănă, oricum, cu preclasicii menţionaţi, până și prin refuzul său de a-și teoretiza în vreun fel muzica. Nimeni n-a izbutit să scoată de la el mărturii sau declaraţii asupra esteticii artei sale; când vorbește pentru public, o face ca să-și amintească de vreun western bun văzut la televizor, despre baseball, despre trenuleţul electric pe care l-a instalat în parcul vilei sale din Long Island (Nat Shapiro, *William „Count” Basie,* 1957). Tot ce s-a putut obţine de la el a fost declaraţia făcută unui reporter că toate epocile descoperă ceva nou în muzică, dar că problema acestui „nou”, se cere formulată fără echivocuri, ceea ce jazzmen-ii nu o pot face, deocamdată, fiindcă jazz-ul însuși este o muzică ce moare în fiecare zori de zi și se naște iarăși odată cu ivirea orchestrelor, în fapt de seară, pe estrada unde cântă.

Renunţând la adjectivele decolorate, ce însoţesc de atâtea ori mărturiile și interviurile jazzmen-ilor americani, Count Basie spunea, cu acel prilej, că pentru el muzica este o profesiune, dar că face totodată artă, asta o știa și el bine, chiar dacă n-a rostit-o sus și tare. Se aşază la pian cu voluptatea meridionalilor, pentru care a cânta înseamnă a trăi, într-o savuroasă aven tură de combustie interioară.

Iată cum muzica lui Basie devine o confesiune delicată și bărbătească în același

timp, încât cei ce l-au auzit cântând în public îşi vor aminti multă vreme marea poezie în care îşi învăluie interpretările de o acurateţă aproape didactică, generoasa și tandra melancolie în care plutesc bluesurile, clocotul ritmic realizat nu printr-o supralicitare de sincope sau de intensităţi percutante, ci prin fluxul neîntre rupt al discursului, străbătut de curenţii electrici ai simţirii, încât intersecţiile geometrice ale tactelor se contopesc într-un „ciclon de azur", după expresia unui critic danez.

Count Basie este unul dintre puţinii muzicieni de jazz moderni care socotește că baza artei sale este ritmul, împotriva tuturor celor ce invită la abandonarea „vechii" pulsaţii pătrate moștenite de la muzicanţii din New Orleans. Pasiunea sa pentru unitate este asigurată tocmai de ritmul acesta regulat și viguros, semănând cu un soi de voinţă atletică alimentată de viaţă și slăvind viaţa, fără complicaţiile în tortocheate ale fierului răsucit pe nicocală, ci asemenea unui semnal franc de trompetă, care vestește bucuria întâmpinării răsăritului de soare. Arta lui aparţine „erei swingului", care, după chiar propria sa mărturisire, ar fi luat început în noaptea de 21 august 1935, când orchestra lui Benny Goodman a cântat pentru întâia oară, la New York, în faţa unui auditor alcătuit integral din perechi de dansatori. Dacă, cu această ocazie, marele clarinetist chicago-an a devenit dintr-odată „regele" swingului, omul care se află cel mai aproape de tronul lui – spunea Marshall Steams — este Count Basie, a cărui orchestră a dăruit întregii ere monumentalitate și consecvenţă, preparând totodată terenul prielnic pentru apariţia be-bopului și a curentului cool. Dar despre acestea, ceva mai încolo.

O dovadă a calităţilor umane ale acestui mare muzician al zilelor noastre o constituie amănuntul că, în ultimele două decenii, au avut loc prea puţine modificări în componenţa orchestrei sale. Mai mult, datorită satisfacţiilor morale și materiale obţinute în această orchestră, membrii ei n-au suferit nicicând de vreuna din maladiile sau perioadele de inactivitate fortuită pricinuite de alcoolism, droguri, cartoforie, ceea ce dovedește morala excelentă ce ţine împreună organismul acesta pe cât de sensibil, tot pe atât de viu și puternic.

Pe Count Basie îl preocupă tot ce înveselește viaţa omenească și îi dă avânt, între care muzica se subînţelege, deoarece o cântă la fel de firesc cum respiră sau râde. Fiindcă el știe să zâmbească și să râdă ca puţini jazzmen-i de azi, răspândind în jur un aer stenic, un optimism căruia nu i se poate nimeni sustrage. Omul Basie trăiește sub imperiul simplităţii, la antipodul vedetismului și al prezumţiozităţii celor ce fac atâta caz de „estetica" artei lor. Swing-ul său conţine și exprimă un univers luminos, legat puternic de natura lucrurilor și a realităţilor împrejmuitoare, din care nu lipsesc, fireşte, dragostea, melancolia, îndoiala, suferinţa, stăpânite însă toate de bucuria de a trăi din plin într-un univers colorat de mișcare, de variaţie, de surprize și posibilităţi aproape nelimitate.

„Miracolul" Count Basie constă, în ultimă instanţă, în forţa stilului său de a magnetiza melodiile interpretate și de a le transforma în momente de artă unice. În 1951, când majoritatea jazz-ologilor îl socoteau demodat și ieșit din circulaţia artistică a muzicii de jazz, el a cunoscut o nouă primăvară, cu o orchestră nouă și

ea, oferind lumii, chiar în momentul ivirii modei *rock and* roll-ului, un spectaculos *come back?* Piesele *Every Day, April in Paris. Shiny stockings,* înregistrate cu prilejul acestei reveniri, de la o zi la alta, din uitare sunt, după Lucien Malson *(Histoire du Jazz Moderne,*1961), simbolul gloriei lui Count Basie, artist veșnic actual și capabil să fie modern într-un peisaj plin de avangardiștii cei mai insoliţi, chiar dacă, așa cum crede André Hodeir, el s-a lăsat antrenat, uneori, în procedeele de flatare a publicului larg, ca în cazul bucăţii *April in Paris,* socotită totuși de Martial Solal *„una din cele mai mari izbânzi ale lui Basie din deceniul al șaselea".*

A fost. Așa de mare voga acestui muzician deopotrivă de îndrăgit și de contestat încât, spre sfârșitul anilor '50, a luat naștere chiar un trio vocal independent, compus din Annie Ross, John Hendrick și Dave Lambert, care, în înregistrări, imita perfect ansamblul instrumental al lui Basie. În *Sing a șong of Basie,* de pildă, publicul a avut într-adevăr senzaţia că ascultă orchestra completă a „contelui", al cărui stil și swing rămân totuși unice, inimitabile, împletite definitiv cu evoluţia artei jazz-ului din ultimele patru decenii.

XIII. „MARELE, GRANDIOSUL, MAGNIFICENTUL DUKE ELLINGTON”.

- **O FORMA MODERNĂ A MAGIEI.**
- **MELODII CARE SUNA FRUMOS ȘI PLAC PUBLICULUI.**
- **O EXPLICAŢIE SIMPLA A SUCCESULUI.**
- **„TRAGEDIA” LUI ELLINGTON.**

„Dintre toţi artiștii de culoare, Ellington este, fără îndoială, cel care a contribuit în cea mai largă măsură la difuzarea muzicii rasei sale în public…”

ANDRÈ HODEIR

Alături de Louis Armstrong, de care nu ne-am ocupat atât cât s-ar fi cuvenit în scurta noastră recapitulare limitată la proporţiile unui rezumat succint al istoriei jazz-ului, unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai acestei arte este Edward Kennedy Ellington.

S-a născut în 1899 la Washington, dintr-o familie de negri colonizaţi în Virginia la începutul secolului al XVII-lea. Educaţia muzicală și-a făcut-o aproape singur, ca autodidact, ascultându-i pe pianiștii de gen în trecere prin Washington sau pe cei de la New York. De la tatăl său, armurier la arsenalul din capitala Statelor Unite ale Americii, s-a ales cu răbdarea artizanului și dragostea de amănunte a meșteșugarului manual; de la mama sa, cu gustul pentru muzică, odată cu primele lecţii de pian. Porecla de Duke n-a câștigat-o ca majoritatea jazzmen-ilor, printr-o recunoaştere unanimă a calităţilor sale de către muzicieni, ci i-a fost dată de un prieten de joacă din cartier. N-a fost un copil prea sârguincios și nici din cale-afară de ordonat; maică-sa și mătușa Florence îl trezeau cu chiu cu vai dimineaţa și, ca să-l poată îmbrăca, foloseau cele mai neverosimile promisiuni, ameninţări, metode de persuasiune. Însă, odată îmbrăcat, tempoul lui Duke se schimba uimitor, devenea sprinten, sărea treptele câte două la coborârea scării, ba vădea în mișcări și în întreaga ţinută chiar eleganţă. Înainte de a fi dat dovada înzestrărilor sale muzicale și a inteligenţei sale vii, ajuns la poartă o striga pe maică-sa și pe sora acesteia. După ce ele coborau în grabă, băiatul le cerea să stea lipite de perete, în timp ce el le spunea fără emfază, dar și fără vreo șovăială în glas: „Luaţi aminte! Cel pe care îl vedeţi în faţa voastră este marele, grandiosul, magnificentul Duke Ellington. Zicând acestea, o tulea pe poartă, dar nu înainte de a le striga, cu un aer strengăresc, celor două femei meduzate: „Hai, aplaudaţi, aplaudaţi!”

De fapt, încă din adolescenţă. Duke Ellington avea o grandoare înnăscută în înfăţișare, care a sporit cu anii. Niciunul dintre marii jazzmen-i americani n-a izbutit să apară cu aceeași dezinvoltură în faţa publicului, să facă prezentarea concertelor sale cu atâta rafinament și bogăţie de metafore, cu aceeași dicţiune clară, „academică”, cu aceeași politeţe și desăvârșită mlădiere a înclinării în timp ce

mulţumea ovaţiilor asistenţei. Datorită lor a ameliorat, ca puţini alţii, numeroasele segre gaţii — sociale, estetice și rasiale — care izolau jazz-ul în afara saloanelor americane. La aniversarea a douăzeci și cinci de ani de la debutul său la Clubul Bumbacului avea să fie sărbătorit, elogiat, ovaţionat nu numai de un public fidel, ci și de mari personalităţi ale jazz-ului și muzicii americane, între care oameni atât de puţin legaţi prin vederi comune, cum sunt Woody Herman, Guy Lombardo, Peggy Lee, Lennie Tristano, Arthur Fiedler. Cole Porter, Andre Kostelanetz, Milton Berle, Morton Gould. El a avut „fani" entuziaști și discofili fanatici, ca acel Charles Mitchell, dintr-un oraș din Illinois, care poseda tot ce înregistrase vreodată Duke pe disc, iar când o piesă i-a lipsit din colecţie — o obscură imprimare ieftină — a publicat anunţuri după anunţuri în toată presa americană, până când și-a completat discoteca ellingtoniană cu piesa lipsă, pentru care a plătit o sută de dolari!

În anii gimnaziului, Duke Ellington a fost tentat de arta grafică, intrând după bacalaureat la Armstrong High School, un institut de desen și tehnică aplicată destinat tineretului de culoare. L-a pasionat afișul și a câștigat chiar un concurs. Îi plăceau culorile, ceea ce avea să vădească mai târziu, ca orchestrator și șef de orchestră, în căutarea sa insistentă de culori ale timbrurilor de instrumente.

Spre a-și putea achita taxele școlare, a ser vit ca barman într-un cabaret de lux, unde obișnuia să-l înlocuiască uneori pe pianistul orchestrei. Într-o clipă totul se punea în mișcare, încântându-i și stimulându-i pe instrumentiștii obosiţi — îşi amintesc muzicanţii bătrâni care l-au auzit. El isca pe clape o agitaţie plutitoare fără seamăn (să fi fost ea, oare, preludiul swingului de mai târziu?), obţinând din instrumente pete de culoare stridente, foarte apropiate de timbrurile alămurilor. Era sân gura modalitate, pare-se, de a trezi din impasibilitate publicul îmbuibat ce-și pierdea vremea în cabaret, într-o speţă de contemplare care trebuia populată cu viziuni feerice. Aici, un Ali-Baba al sunetelor putea plăsmui peste noapte o atmosferă de basm, în care dorinţa se confunda cu realitatea.

Era forma artistică modernă a magiei, la care tânărul Duke s-a priceput cu mult înainte de a fi fost avansat muzician profesionist.

Avansarea aceasta s-a făcut în 1916, când Louis Thomas — un jazzman în vogă la Washington — l-a angajat pianist în orchestra sa. A cântat mai târziu cu formaţii apreciate, ca acelea ale lui Doc Perry, Russell Woodin și Elmer Snowden, ca să-și alcătuiască, la vârsta de douăzeci de ani, primul ansamblu propriu, din care făceau parte Toby Hardwick, Whitsel Snowden și cei trei fraţi Milles. Deplasarea sa la New York cu această formaţie a rămas fără ecouri deosebite și, mai ales, fără rezultatele materiale scontate. Cu toate că, așa cum curgea cândva *sophia* de pe buzele înţelepţilor antichităţii, curge acum muzica din degetele acestui vrăjitor al muzicii ritmate. Tehnica sa pianistică nu admite rezistenţa și imposibilul.

Fi-va tânărul acesta mai mult decât un nume oarecare, ca atâtea altele, în istoria jazz-ului? E întrebarea pe care şi-o pun muzicanţii din Harlem când Ellington se angajează în sfârșit, cu formaţia sa, într-un club de elită new-yorkez. Muzica lui nu e doar o frământare mecanică de sunete și accente fără sens, o ciocnire de reci armonii, ca la atâtea ansambluri de prin localurile de petrecere. Ea sugerează viaţa

cu clocotu-i îndărătnic, zbuciumul, aspiraţiile și măruntele bucurii omenești. Auzul şi spin tul sunt deopotrivă fermecate de variaţiile ei extreme. Este cântecul ademenitor al unei şi rene, la chemarea căreia modernul Ulisse îşi pleacă, înlănţuit, urechea…

Cam în felul acesta evocă martorii de epocă primele experienţe în muzica de jazz ale lui Duke Ellington din anii petrecuţi în metropola ce rezumă toată viaţa Americii de răsărit prin capriciile și gigantismul ei. „Capricioasă şi gantică", după Gilbert Chase, este și arta lui Duke, care atinge o intensitate și complextate necunoscute până la el în jazz. Ea dă o senzaţie certă de ceva inedit, care nu seamănă cu nimic din ce a fost, deși se leagă printr-o filiaţie directă de precursori, de căutările lor anterioare. Dar, prin sensibilitatea sa pentru melodia expresivă, prin felul cum realizează înăuntrul ansamblului condus de el, oricâţi membri ar avea această unitate în diversitate — după observaţia lui Lucien Malson — creează un stil omogen, fără a știrbi fantezia improvizatorică și personalitatea colaboratorilor săi.

În felul acesta devine Duke Ellington sinteza mult așteptată în arta jazz-ului. Numai Louis Armstrong și Sidney Bechet, alte două mari personalităţi independente ale muzicii negrilor americani, au înţeles la fel posibilităţile variate pe care ea le oferă, depășind ceea ce făcuseră înainte și reînnoindu-se mereu, odată cu lansarea comercială a radioului.

Duke Ellington a fost un oaspete tot mai frecvent al studiourilor. Peste puţin a devenit asociatul editorului Irving Mills, publicând cu el piesele de succes de pe Broadway, între ele și compoziţiile proprii *Mood Indigo, Sophisticated Lady, Solitude.* Din seara de 23 ianuarie 1943, când a concertat la Carnegie Hall, unde și-a prezentat suita *Black, Brown and Beige* — o „poveste muzicală" a oamenilor de culoare din America — el a ajuns una din cele mai reprezentative figuri în arta jazz-ului. Numai Benny Goodman a mai stârnit ascultătorii în măsura în care a făcut-o Duke. În parcul Freebody din Newport, Rhode Island, la festivalul de jazz din 1956, el a creat o atmosferă de delir prin executarea într-o nouă versiune revitalizată și cu o durată mai mare a compoziţiei sale *Diminuendo and Crescendo in Blue,* un blues mișcat, care avea cincizeci și nouă de solo-uri instrumentale, cel al saxofonistului-tenor Paul Gonsalves fiind acoperit de aplauze frenetice. Cu acel prilej, Duke și-a explicatsim plu succesul: *„Trebuie să cânţi într-un loc potrivit, lucrul potrivit, unui public potrivit și la timpul potrivit. Asta e tot!"*

Duke Ellington și-a modificat necurmat stilul de creaţie și interpretare, fără să abandoneze însă cuceririle sale verificate prin experienţă de dragul altora mai „în vogă", ci malaxându-le permanent într-o fierbere continuă.

Prima sa manieră a fost pare-se aceea „de junglă" — *jungle style,* format la Clubul Kentucky din New York: pe o secţie ritmică bine propulsată, așa cum auzise de la new-orleaniști și făcând apel la sonoritatea nuanţată a trombonului lui Charlie Inis — cu care a făcut în 1925 incizia sa celebră cu *Trombone Blues* — el reconstituie, într-o ambianţă artistică adeseori pe deplin realizată, coloritul acustic al vieţii citadine moderne, în care sirenele fabricilor și vaselor fluviale, claxonul

automobilelor în goană, vuietul trenurilor pe șine, scrâșnetul frânei camioanelor de mare tonaj, zumzetul pădurii omenești evocă, de fapt, o veritabilă „jungă". Înfăţișarea întregului este, firește, puternic marcată de rasa artistului, care spre a nu simţi trepidaţia exasperantă de oraș gigant ca pe o nesuferită siluire a sensibilităţii sale, recunoaşte în zgomotele şi rumoarea din jur, prin instinctul său populat de reminiscenţe optice și acustice atavice, vo cele multiple ale codrilor africani, care nu ascultă de nicio logică.

Sunt, pe plan sonor, dar la o altă scară estetică, aceleași *beautes fulgurantes* care l-au vrăjit pe tânărul Debussy în muzica lui Wagner, luându-și și acesta combinaţiile fonice din tu netele și vocile unor păduri mitologice. Efectele lui Ellington ca orchestrator, obţinute prin glissando-uri, arpegii, atacuri violente de tonuri, fundaluri sonore confuze, ostinatouri paroxistice, *growls* — grohăituri, îndeosebi la trompetă și trombon, concurează dinamismulsim fonic din operele multor maeștri post-romantici și moderni.

Evident, swingul cuprinde totul și culminează, în 1934, cu piesa înregistrată pe disc

Daybreak Express — Expresul din zori de zi, care apare aproape concomitent cu încercarea, similară în intenţii programatice, a lui Arthur Honegger: *Pacific Express.* Ele redau în chip felurit, dar în aceeași sferă artistică a expresionismului, zgomotele și huruitul mecanic al trenurilor lansate pe șine în plină viteză.

Având un sens personal al culorii sunetelor și al armoniei, Ellington folosește intuitiv comoara armonică a post-romantismului. şi compozitorilor moderni, cu acordurile lor de septimă și nonă pe toate treptele, sau cele perfect paralele, cu cvintele mărite, cu intervale de secundă în bas, așa cum le întâlnim la Debussy, bunăoară, pentru care muzicianul de culoare vădește numeroase afinităţi. Paleta lui se îmbogăţește mereu, împrumutând tot ce i se pare corespunzător spre a-și stimula imaginaţia și expresia. Săvârșește erori peste erori și compune piese doar parţial izbutite, inegale sau chiar nesemnificative, până să afle cele mai potrivite soluţii pentru posibilităţile de care dispune. Fantezia sa prodigioasă este alimentată îndeosebi de problemele practice pe care i le pune o activitate de aproape cinci ani la Clubul Bumbacului, unde i se cere să aranjeze melodii pentru dans și programul de ca baret, să acompanieze diverși cântăreţi și să scrie din când în când scurte uverturi. De la Will Vodery — principalul aranjor muzical al teatrului de varietăţi *Ziegfield Follies* — învaţă în această perioadă tehnica orchestraţiei moderne, așa cum o concepeau Debussy și Ravel, a căror muzică o va cunoaşte abia mai târziu, când propria sa viziune artistică se cristalizează pe deplin. Nicio altă urmă de influenţă a muzicii culte contemporane în arta lui, în afara celor infiltrate mai demult în jazz și în muzica populară americană. El învaţă totul cu și *prin* orchestrele cu care lucrează zi de zi. După 1930 imprimă pe disc compoziţia sa, cu solo de pian, *Mood Indigo,* în care virtuozitatea tehnică, spre care înclină într-o oarecare măsură se îmbină firesc cu o nouă concepţie a muzicii de jazz. Este stilul așa-zis de „semijunglă" sau de „atmosferă" *(mood),* care pare să satisfacă dorinţa americanului mediu de a fi transpus, prin sonorităţi transparente și exotice, în alte

peisaje. Acesta ascultă, cu o plăcere vinovată, cromatismul mai larg, de o evidentă tentă me lancolică cu numeroase *blue-notes,* ce invită la evadarea din rumoarea citadină spre grădi nile unei lumi fermecate.

Duke Ellington ne interesează și fiindcă este unul din compozitorii cei mai importanţi în jazz-ul american, chiar dacă n-a creat, ca orchestrator, o școală sau un curent. A fost însă îmitat de mulţi, printre alţii de Charlie Barnet, Ralph Burns și Woody Herman, care au găsit în piesele lui sugestii pentru un discurs instrumental liric, cu toate că Duke n-a publicat niciodată vreuna din orchestraţiile sale, preferând să păstreze pentru sine secretul combinaţiilor armonice, de timbruri, nuanţe dinamice etc. Câteva din succesele lui cele mai mari au fost „scrise* din fuga condeiului prin trenuri, în pauza înregistrărilor în studiourile de disc, radio și televiziune, sau în mașină, niciodată însă în avion, pentru care Duke a nutrit mereu o aversiune categorică. Piesele sale au dobândit o popularitate asemănătoare cu acelea ale lui Cole Porter, de pildă, sau Richard Rodgers. Păcat că lucrări de largă respiraţie, ca *Liberian Suite, New-World A-Comin', Blue Bells of Harlem, Blutopia* ș.a. nu s-au păstrat în înregistrări, cu toate că ele au valoarea artistică a compoziţiilor și aranjamentelor lui Jimmy Giuffre, John Lewis, Shorty sau Ralph Burns, care, oricât de talentaţi, n-au izbutit să-l deplaseze pe Duke Ellington de pe soclul lui. El și-a păstrat exigenţa artistică până și într-o lume a valorificării comerciale a muzicii, oferind chiar în cluburile unde a cântat — în ultimii ani face doar turnee de concerte, cum a fost și cel de la București în 1972 — expresia vibrantă a marii sale personalităţi, care i-a îndemnat pe unii să spună că „Ellington este Wellington, însă fără Waterloo". În rândurile prietenilor săi apropiaţi se află artiști și oameni de vază, ca Leopold Stokowsky, Ducele de Kent, Orson Welles, Arthur Miller.

Duke Ellington a fost primul care a folosit în orchestra sa o voce de cântăreţ, interpretând melodiile fără text *(scat),* încă din 1927, și tot el a scris cel dintâi o piesă întreagă pentru un solist instrumentist de jazz, primul care a prelucrat în compoziţii ritmurile latino-americane și cel dintâi care a utilizat basul ca instrument melodic pentru pasaje de solo. Cromatizarea este o altă contribuţie originală a lui la dezvoltarea jazz-ului contemporan, împreună cu întrebuinţarea îndrăzneaţă a bitonalităţii, ca în piesele proprii *Blue-Tune, Ko-Ko, Dusk* și suita *Reminiscing in Tempo.* În felul cum orchestrează și structurează armoniile se simte gândirea pianistică a autorului; „blocurile" sale de sunete sunt simple, dar atât de generoase și comunicative, încât ascultătorul nu remarcă absenţa complexiunilor contrapunctice. Compoziţia sa *Hot and Bothered,* ceea ce în românește ar însemna ceva cam ca „arzător și al naibii", entuziasmează pe mulţi muzicieni americani, pentru ca dirijorul englez Constant Lamber, care o execută în concertele-i simfonice, s-o situeze pe aceeași treaptă cu unele opuri ale lui Ravel și Stravinski! La fel de bine primite sunt *Rapsodia creolă, The Mistery Song, Concert pentru Cootie,* cu care stilul ellingtonian înregistrează izbânzi strălucite.

Stilul lui Duke Ellington e senzual și cerebral în același timp, plin de minuni sonore, căci pretinde instrumentelor cele mai neobișnute intonaţii, timbruri, sunete.

Dar această cufundare în substanţa materială a muzicii nu lipsește arta lui de sentimentul care mișcă și încălzește. Căutările înnoitoare ale lui Duke indică o linie necurmat ascendentă, de lungă durată, care nu s-a încheiat nici azi încă.

„Tragedia" lui Ellington, crede un jazzolog american (Günther Schuller, *The Ellington style; It's Origins and early Developement* – 1957) este că opinia publică nu i-a recunoscut nici lui, nici muzicienilor excelenţi cu care a colaborat în mod creator — printre aceștia se află celebrităţi ale jazz-ului, ca Bubber Miley, Rex Stewart, Cottie Williams, Johnny Hodges, Harry Camey, Ben Webster, Barney Bigard ș.a. – locul ce li se cuvine pe drept în cultura muzicală a ţării lor.

Leonard Feather spunea despre Duke Ellington că alunecă peste intemperiile deceniilor și desele schimbări de gust ale publicului american „parcă pe un tron pneumatic", îndepărtându-se poate, uneori, de izvoarele jazz-ului autentic prin căutările sale simfonice, dar împins necurmat de ciocnirile și reacţiile firii sale de om pasionat, ce-și stăpânește firea într-un mediu de cultură citadină, spre muzica negrilor, spre sursele ei africane. Scopul său pare a fi acela de a-și exprima eul cu toată forţa și în tot adevărul lui, ori tocmai prin aceasta fascinează și rămâne, ca o stea fixă, pe firmamentul muzicii americane. Cine, oare, l-ar putea înlocui vreodată, s-au întrebat criticii și s-a întrebat și publicul. Răspunsul îl dă evoluţia artei jazz-ului, ai cărei cultivatori nu înlocuiesc pe nimeni, ci continuă și dezvoltă, schimbă și înnoiesc, completând ceea ce a fost spus mai demult prin mijloace şi descoperiri proprii, semănând doar până la un anumit punct cu predecesorii lor, și spre a se deosebi de ei printr-o altă modalitate de per cepere a frumosului și o mai stăruitoare sete de perfecţiune.

Duke Ellington, poetul remarcabil al sunetelor, este oricum unul din marii lirici ai muzicii de jazz, pe care o socotește o artă crescând firesc din adâncul istoriei și al pământului american, din atmosfera lui particulară, căreia negrii i-au conferit un coiorit specific.

Muzica compusă și interpretată de el este un fel de „monografie sonoră" a statelor cu populaţie de culoare de peste ocean. Ea este adumbrită de suflul unei pătrunzătoare melancolii, dar și răscolită de zvâcnirile protestului ce irumpe uneori fără frâu din sufletele oprimate. Swing-ul ce-i caracterizează interpretările este rodul activităţii și visului multor muzicieni, cunoscuţi sau necunoscuţi, clipă scurtă ca un popas pe-o culme, și nu floarea din urmă a copacului stufos al muzicii de jazz.

XIV. SIDNEY BECHET, ARTISTUL DE GENIU.

- **AMINTIRI DIN COPILĂRIE.**
- **MUZICA, UN DRUM FĂRĂ SFÂRȘIT…**
- **„UN ADEVĂRAT MIRACOL!”**
- **GERMENII NOULUI STIL AL JAZZ-ULUI.**
- **SPRE REÎNVIEREA „ZESTREI DE STRĂLUCIRE” A MUZICII DE LA NEW ORLEANS.**

„Vreau să consemnez aici numele unui artist de geniu, pe care nu-l voi uita niciodată: îl cheamă Sidney Bechet”.

ERNEST ANSERMET

Să ni se îngăduie, chiar dacă nu aceasta este menirea glosatorului într-o retrospectivă istorică, să facem un scurt popas, spre a mărturisi că dintre toţi jazzmen-ii cunoscuţi nouă îl preferăm pe Sidney Bechet, pe care francezii l-au adoptat și îi rostesc numele, cu graţie galică, *Besé,* așa cum l-au adoptat și pe austriacul Mozart, spunându-i, *à la maniere gauloise, Mozár!* Pentru aceia cărora alăturarea nemuritorului *doctor angelicus* Salzburghez de un muzician de jazz poate să le pară nefirească, reproducem rândurile scrise în urmă cu mai bine de o jumătate de secol, într-o revistă prestigioasă *(La Revue Romande,* 1919, X), de dirijorul elveţian Ernest Ansermet, care a făcut, indirect, aceeași apropiere auzindu-l pe Bechet, pe când acesta abia trecuse de douăzeci de ani, într-un concert dirijat de Marion Cook la Phillarmonic Hall din Londra: “…*este în* Southern Syncopated Orchestra *un extraordinar virtuoz al clarinetului, primul mi se pare din rasa sa, care a compus pentru instrumentul său bluesuri de o factură particulară. Extrem de variate de la o piesă la alta, ele sunt admirabile prin inventivitate, prin vigoare, prin îndrăzneala noutăţii și a ne prevăzutului lor. Cât este de emoţionant, acum când ne străduim să-i reconsiderăm pe maeștrii cărora le datorăm evoluţia artei noastre de azi, pe acei artiști din secolele XVII și XVIII, de pildă, care cu ariile lor dansante au compus lucrări expresive, deschizând calea pe care Haydn și Mozart nu înseamnă decât începutul, să-l întâlneşti pe acest tânăr masiv, cu faţa smolită, cu dinţii albi și fruntea scundă, foarte satisfăcut că felul cum cântă place ascultătorilor, dar care nu e în stare să spună nimic altceva despre arta sa decât că îşi urmează propriul drum —* his own way. *Și când te gândești că acest* own way *ar putea să fie marele drum pe care o va apuca lumea de mâine!...”*

A reface drumul pe care, timp de cinci decenii, Bechet — acest artist de geniu — l-a străbătut smerit, scutit de trufie, aproape neînţelegând dimensiunile talentului său, înseamnă a schiţa o veritabilă microistorie a muzicii de jazz. Acest *petit homme gros,* atașat de Franţa nu numai datorită unor misterioase afinităţi sufletești

numite simpatie, ci și unei asemănări anevoie de explicat a simţirii muzicale, a văzut lumina zilei la 14 mai 1897 în New Orleans. Și-a povestit singur, într-o franţuzească stricată și cu ezitările oamenilor care nu izbutesc să vorbească despre ei înșiși decât cu sfială, peripeţiile vieţii, începuturile ei intrate mai de mult în legendă, la radio Europa I, într-o emisiune specială, realizată cu puţin înainte de moartea lui de Yves Salgues, Daniel Filipacchi și Frank Tenat.

Maliţios și bonom, Bechet a evocat, cu o rară putere de a se reîntrupa în ceea ce nu mai era decât amintire, ivirea și maturizarea impetuoasă a noii muzici a oamenilor de culoare americani. Cei ce l-au ascultat și-au dat seama, cu o plăcută uimire, că artistul care le vorbește nu se referă numai la propria sa persoană, ci la tot ce privește jazz-ul primitiv, arhaic, preclasic, clasic și modern, pe care l-a înţeles, în toate ipostazele lui, cu un instinct fără greș al esenţialului și semnificativului.

Sidney Joseph Bechet a fost cel mai mic dintre cei șapte copii ai unei familii creole din Louisiana. Creolii — după spaniolul *criollo* — erau albii născuţi în Antile, mai târziu metișii care au constituit, în a doua jumătate a secolului trecut, un fel de elită indigenă emancipată și, relativ, evoluată în ierarhia lumii de culoare, vorbind un dialect derivat din franceză, un soi de *patois* nu lipsit de oarecare nuanţare. „Tata lucra într-o magherniţă întunecoasă, unde punea pingele sau făcea pantofi de comandă, și-a amintit muzicianul, aveam… știţi… mulţi prieteni; unii din ei plăteau alţii plăteau cu întârziere, cei mai mulţi însă nu plăteau defel. Toţi erau prietenii noștri foarte buni, care ţineau sincer la noi. Se bea mult vin roșu, *et ça arrangeait tout,* și asta le-mpăca pe toate…”

A fost un copil precoce, care la vârsta de șase ani, la o sindrofie de familie în casa părintească, la care fusese invitată și orchestra lui Freddy Keppard, s-a ascuns într-o încăpere mai îndepărtată, unde îşi închipuia că nu poate fi auzit, și s-a apucat să cânte, cum se pricepea, la clarinetul unuia din fraţii săi. A făcut-o cu atâta iscusinţă încât, auzit totuși de muzicanţi, clarinetistul George Baquet s-a oferit îndată să-l instruiască. I s-a adăugat acestei instrucţii și ambianţa muzicală din sânul familiei, în care tatăl, deși simplu meseriaș, era un meloman pasionat, un dansator excelent, ba mai și cânta din trompetă, cu o nuanţă de energie, urcând îndrăzneţ pe o scară de aproape două octave, „fără să se caţere”, după părerea amicilor și mușteriilor săi. Casa era plină de instrumente, și copiii se pricepeau toţi să cânte din ele. Mama îi ducea uneori la Opera Franceză din oraș, fiindcă dorea să le pregătească, cum se lăuda la vecini, „un pat moale, ce se așterne prin cultură. Îşi creștea odraslele cu severitate, însă și cu atenţiile mărunte și delicate care lasă urme adânci în sufletele fragede.

Cea mai aspră pedeapsă ce i se putea aplica micului Sidney pentru neascultare și lipsă de politeţe sau de punctualitate era închiderea clarinetului său într-un șifonier. I se întâmpla să se întoarcă seara târziu acasă, fiindcă se lua după orchestrele de care era plin orașul sau rămânea pironit lângă un felinar, la intrarea în cafeneaua unde cânta orchestra creolă a lui Manuel Perez, de unde nu-l clintea decât vreo fanfară, ce trecea cu tambur-majurul în frunte: agitaţia ritmică a bastonului lui înzorzonat cu panglici îl hipnotiza pe băieţel, încât uita de casă, de

lecţii, de admonestarea ce-l aștepta, uita de toate.

Prima formaţie în care a activat era alcătuită chiar din fraţii săi. Deși părinţii au încercat să-l îndrume spre o îndeletnicire „onorabilă", el a devenit muzician profesionist. A început să cânte, întâi sporadic, apoi din ce în ce mai frecvent, în orchestre cu muzicanţi maturi sau chiar bătrâni, care comentau duios dexteritatea și tonul superb al nevârstnicului lor coleg. Acesta, cu un elan de recunoștinţă, improviza uluitor nopţi da rând, îngânat de ceilalţi instrumentiști și continuat de ei într-un suflu de extaz. A cântat câtva timp și cu tânărul Armstrong și un toboșar, pe o camionetă ce străbătea străzile și pieţele New Orleansului și făcea reclama meciurilor de box de sâmbătă seara. Odată, fredonând pe stradă una din melodiile lansate de formaţia lui Buddy Bolden, intitulată *Funky Butt* (în traducere textuală „butoi teribil", având însă în argoul local și o aluzie trivială) „poliţaiul apăru pe neașteptate și mă izbi cu o vână de bou drept în creștetul capului… cu toate că eu eram încă atât de mic! El însă a continuat să mă lovească și într-o altă parte a corpului, încât întors acasă n-am mai putut să mă așez pe scaun. Ardeam… știţi… acolo!"

Întâmplările acestea mărunte i-au rămas în tipărite pentru totdeauna în minte, deși s-a interesat mereu de tot ce se întâmplă pe întregul mapamond. Nimic nu i s-a părut atât de frumos ca New Orleans-ul și copilăria petrecută între muzicanţii de culoare. Nu intra în vorbă decât cu cei ce-l cunoșteau și puteau să-i vorbească despre el. Chipul i se îndulcea amintindu-și de începuturile jazz-ului. În acest punct nu era dispus să facă vreo tranzacţie sau concesie și, în 1938, când a avut un schimb violent de cuvinte, urmat de focuri de revolver, pe o stradă pariziană, cu chitaristul Mike McKendrick, originar și el din New Orleans, se pare că pe Sidney l-a jignit faptul de a fi fost întrerupt de el, în mod insolit, în monologul său admirativ la adresa lui Bolden și a altor câtorva pionieri ai jazz-ului. Cei ce au asistat la preliminariile acestui duel, încheiat la pușcărie, spun că pe fruntea lui Bechet se strânsese o ceaţă neagră, ca în faţa unei catastrofe ireparabile.

După părerea lui, muzica trebuie să conţină emoţie, ritm și melodie spontană. A cânta jazz este ca și cum ai vorbi și ţi-ai împărtăși gândurile cuiva care te ascultă, îi spunea el lui Richard Hadlock, căruia i-a dat un timp lecţii de saxofon. Omul, instrumentul, melodiile cântate și emoţiile tălmăcite deveneau, în cazul lui, o unitate indivizibilă. Pianistul său favorit avea să fie mult timp Art Tatum, cu care a improvizat și înregistrat melodii ca *Indian Summer, What Is This Thing Called Love* și *Laura.* Veșnic nemulţumit de sine și de alţii, Bechet a căutat mereu cu ardoare, dar fără patimă și mai ales fără prejudecăţi, continua înnoire a muzicii sale. Dacă îi lipseşte elanul, credea el, arta bate hăţurile pe loc. O particularitate a stilului și personalităţii sale era capacitatea de a se adapta oricărui alt stil sau manieră. Solourile sale sugerau forţă, având o notă declamatorie în piesele repezi, fiind admirat și invidiat de toţi marii clarinetiști, între care și de Benny Goodman.

Despre arta sa spunea următoarele:

— Muzica pe care o cânt nu este a mea. Nicio muzică din lume nu este a celui ce o cântă, ci a tuturor celor care, ascultând-o, o simt cu adevărat. Spre a simţi și

a te putea bucura de lumina și căldura soarelui e nevoie să fii tu însuţi o fire solară, caldă, receptivă. Muzica pe care o cânt este a rasei mele; ea e un mod propriu nouă de a dărui altora ceva din noi înșine, de a le arăta calea de a fi fericiţi. Spiritualele sunt triste, deși până și ele conţin destule elemente spre a te putea face să simţi fericirea. Ni se spune mereu că noi n-am fi copiii Domnului; undeva, însă, toţi oamenii poartă pe fruntea lor o coroană de lumină și, într-o bună zi, se va vedea și coroana noastră… Muzica este un mijloc de a împărţi și de a exprima ceva; așa a fost încă de pe vremea când, în junglele Africii, tobele împânzeau văzduhul cu bătăile dor ce semănau cu pulsaţia sângelui în artere. Puteţi să-mi daţi crezare, odată ce eu știu toate acestea. Muzica e un drum fără sfârșit, și cei ce au pornit pe el nu s-au întors niciodată ca să vă spună ceva despre ea. E mai bine s-o asculţi și să pornești după ea! (Sidney Bechet, *Treat it Gentle,* 1960).

Puţini jazzmeni au fost mai atașaţi de tradiţie ca Bechet și, cu toate acestea, puţini au realizat o mai profundă primenire permanentă a artei lor. Bogăţia invenţiei sale, forţa accentelor, noutatea surprinzătoare și turnurile de frază cu totul neașteptate conţineau germenii noului stil. Clarinetistul acesta, care avea să devină spre sfârșitul deceniului al treilea un maestru neîntrecut al saxofonului-soprano, le gât prin firea sa sentimentală de stilul *dixie,* este citat azi printre puţinii supravieţuitori ai transformărilor intervenite în muzica de jazz, alături de Armstrong, Ellington și Lionel Hampton.

Cine va putea determina precis dimensiunile și semnificaţiile artei lui Sidney Bechet, care, nefiind rezultatul direct al atracţiei exercitate de fluctuaţia modelor și stilurilor, avea de la un an la altul alte proporţii și altă vibraţie? Succesiunea orientărilor și manierelor în jazz s-a topit la el într-un torent unic, care ignora contradicţiile și crizele de adaptare, găsind mereu aspectele și elementele în concordanţă cu propriile sale năzuinţe.

De la cea dintâi apariţie a lui într-o orchestră, Bechet — poreclit de colegii săi *Wild Cat,* motan sălbatic — a deșteptat în ascultători speranţe fabuloase. Clarinetistul Albert Nicholas povestea că, în 1913, când Sidney a fost invitat să urce pe estradă și să cânte cu formaţia lui Manuel Perez la una din seratele de luni ale societăţii *Francs Amie* din New Orleans, instrumentul său sonor și pătrunzător i-a făcut pe dansatori să se oprească pe parchet și să se întrebe uluiţi:

— Cine e băieţelul care cântă cu atâta măiestrie? E un adevărat miracol!

Melodiile, variaţiunile lor nesfârșite, apogiaturile inferioare și superioare *(notes à cotés,* folosite cu predilecţie de Fauré, Debussy și Ravel), ritmul de o precizie metronomică iscau în public asociaţii spontane cu plantele tropicale ce cresc cu o monstruoasă vitalitate. După un geamăt prelung și ascuţit, tonurile mătăsoase pe care le scotea din clarinet și saxofonul-soprano cu o delicateţe ireală, ca niște foșnete subţiri, se confundau pe nesimţite cu zgomotul surd și mereu modulat al fluviului din apropiere. Atacul lui de limbă era fulgerător; executa orice cu o forţă și o violenţa covârșitoare, legând cu toate acestea notele emise, fără ca sunetele să se atomizeze. Uriașa coloană de aer insuflată în tubul instrumentului dintr-odată, buzele senzuale care cuprindeau ferm și, cu toate acestea, cu gingășie mușchiul

dădeau notelor sale volum, culoare, fermitate, rezistenţă. Un critic afirma că sune tele ţâșnesc din pâlnia instrumentului său asemenea unor proiectile!

Blues-urile cântate de Sidney Bechet erau suple și flexibile, încărcate mai curând de melancolia cântecelor populare, decât de tensiunea ce le-o imprima Armstrong. În ultima parte a vieţii, el i-a preferat clarinetului saxofonul soprano, a cărui sonoritate fluentă, senzuală slujea mai bine cantilena temelor, devenind cu acest instrument cel mai mare liric al jazz-ului. Tonurile lui lunecau într-o curgere egală, cu o unduire languroasă, și când se antrena într-o improvizaţie, ceilalţi instrumentiști din orchestră amuţeau și se fereau să-l tulbure dăruindu-se împreună cu ascultătorii acestei încântări melodioase. Singură trompeta lui Ladnier izbutea să se adapteze conturului voluptuos al tonului lui Bechet, preluându-i și dialogându-i dulcea melodie, fără ca ritmul îndrăcit – swing-ul să fi fost întrerupt sau întârziat măcar o clipă.

Cu toate că nu era stăpân numai pe o măiestrie artistică oarecum înnăscută, ci și înzestrat cu o învăluitoare simpatie umană, pe care o radia în jur, Bechet a dus ani și decenii în șir traiul nomad al muzicanţilor ambulanţi nu prea bine plătiţi, dormind prin gări sau vagoane neîncălzite, acompaniind prin orășelele din Texas spectacole de revistă eșuate, suferind până și de foame. Rămânând odată la Galveston fără banii necesari unui bilet de tren până acasă, a pornit-o clandestin într-un tren de noapte. Descoperit de conductorul mai uman decât cel din povestirea lui Hemingway, acesta l-a introdus într-un vagon cu pasageri de vază.

După ce le-a cântat mai multe ore, ei i-au dăruit atât cât să-și plătească transportul și să mai și rămână cu ceva. „Am făcut multe asemenea călătorii”, a mărturisit muzicianul spre sfârșitul vieţii sale.

În 1916 era angajat, cu formaţia lui King Oliver, la cabaretul lui Pete Lala și la *101 Ranch* din cartierul rău famat al orașului său natal. Cânta magnific, încât lumea venea anume ca să-l asculte. Vibratoul lui rapid și violent, pe care nenumăraţi clarinetiști au încercat să-l imite, n-a fost egalat deocamdată, nici în muzica de jazz, nici în cea simfonică sau de cameră. El a fost asemuit cu o dâră de sclipiri argintii, prelinsă pe o mare sub clar de lună…

Într-adevăr, numai metaforele din universul poetic pot da o idee despre măiestria instrumentală a lui Bechet, pentru care termenii tehnici consacraţi în jazz-ologie rămân palide și neconcludente aproximaţii. Arthur Briggs și-a adus aminte că, plimbându-se într-o zi cu el prin burniţa londoneză, Bechet a zărit în vitrina unui magazin muzical un instrument bizar ca înfăţișare, amestec de corn englez, tubă și clarinet-alto. „Iată unealta care-mi trebuie!” a exclamat el și, după o jumătate de oră, cânta fără cusur din instrumentul pe care până atunci nu-l văzuse niciodată. Era *sarusofonul,* cu care a făcut câteva imprimări rămase celebre, în formaţia lui Armstrong. A apărut pe scena teatrelor de varietăţi și revistă din New York, Londra, Paris, Bruxelles și Berlin; elasticitatea trupului său obez, vioiciunea expresiei când dansa — relatează organizatorii spectacolelor — trezeau în sală un extaz înfricoșător. A colindat astfel prin multe ţări și orașe, a cântat de mai multe ori la Varșovia, Leningrad, Kiev și Moscova; într-una din aceste călătorii a trecut și prin

București, unde a petrecut câteva ore și a ascultat muzica lăutarilor de pe calea Griviţei. Împreună cu trompetistul Tommy Ladnier a acompaniat filme mute prin cinematografele europene; a lucrat în cabaretele din Istanbul, Cairo și Alexandria, prin barurile din Harlem, Frankfurt pe Main și Barcelona. Odată, când a rămas fără angajament, a deschis în cartierul negrilor din New York un atelier de spălat și călcat costume bărbătești!

Modest și împăcat cu soarta ce i se hărăzise, privind cu umor piedicile ivite în cale, artistul acesta a fost mereu tonic și franc cu cei din jurul său, căci erau un singur univers complet.

Cu toate că prezenţa lui împrumuta personaltate chiar celor mai mediocre orchestre sau formaţii, a imprimat primele discuri sub numele său abia în 1937 (*Old Man Blues, Wild Man Blues, Stompy Jones, Texas Moaner* etc.).

Pe vremea aceea, jazz-ul avea de mult reviste de specialitate, critici autorizaţi și jazz-ologi cu renume, admiratori fanatici în lumea întreagă și bineînţeles, o ierarhie precisă, deși mereu controversată, a jazzmen-ilor. Sidney Bechet a lipsit însă din ea până în 1938, când revista pariziană *Jazz-Hot* a reprodus integral articolul scris în urmă cu aproape două decenii de Ernest Ansermet. Dar nici aceasta nu l-a săltat în celebritatea pe care ar fi meritat-o; a rămas tot muzicianul nomad de până atunci, ducând viaţa agitată, plină de contrarieri, a profesioniştilor cu angajamente de ocazie, la o vârstă când majoritatea jazzmen-ilor renunţă de obicei la activitate. Arta lui rămăsese, firește, de o prospeţime necăutată, numai culoare și lumină.

El pornea de la o frază foarte simplă, care se dezvolta și creștea mereu, ca un pârâu transformat pe încetul în râu, apoi în fluviu și, în fine, într-un ocean imens de sunete, din ce în ce mai excitante și mai toride.

După al doilea război, Bechet a deschis în Brooklyn o școală de jazz, al cărui singur elev a fost clarinetistul Bob Wilber. Neavând ce face cu timpul său, artistul s-a lăsat furat de patima mării și a navigaţiei, cumpărând o mică barcă cu motor, cu care visa să ajungă, pe ocean, până la New Orleans. Vânzătorul îl trăsese însă pe sfoară pe muzicianul nepriceput în tehnică, și motorul defect a împiedicat ambarcaţiunea să părăsească vreodată cheiul Sheepshead-Bay.

Bechet petrecea cu toate acestea ceasuri întregi în port. Un vânt rece sufla dinspre nord. Înfăşurat în șaluri groase de lână, el scruta aievea unui marinar, mistuit de nostalgia sudului, orizontul îndepărtat: se gândea, poate, că marea e nesfârșită și eternă, ca muzica.

A fost smuls pe neașteptate din singurătatea și tăcerea, în care începuse să se complacă, în primăvara anului 1949, fiind invitat, împreună cu Charlie Parker, Miles Davies, Hot Lips Page, Kenny Dorham, „Big Chief" Russel Moore ș.a., la festivalul jazz-ului de la Paris.

Odată cu inaugurarea lui a început, de fapt, adevărata carieră artistică a lui Sidney Bechet; deși trecuse de cincizeci de ani, el i-a eclipsat pe jazzmen-ii mai tineri cu care a cântat, relevând publicului european ineditul și valoarea artistică a veritabilului jazz american. Gloria, care îl ocolise atâta timp, a fost de astă dată

generoasă cu el: a jucat în câteva filme și a compus muzica pentru ele, a cântat la Vieux Colombier, a făcut turnee în Africa de Nord, Anglia, Elveţia și Belgia, i s-a decernat „discul de aur” după vânzarea unui milion de exemplare din inciziile lui, în cadrul unui festival organizat în sala Olympia.

Cu acest prilej, un critic francez l-a asemănat pe Bechet cu un ţăran autentic din sudul Franţei, prudent și neîncrezător, dar izbutind să-și ascundă, cu o șiretenie specific sătească, suspiciunea nutrită faţă de toţi și de toate.

Avea, într-adevăr, asemenea oamenilor legaţi de glie și trăind cu picioarele bine înfipte în pământ, o permanentă curiozitate pentru aspectele veșnic schimbătoare ale realităţii și o nemărginită sete de viaţă, un dar cu totul rar al pătrunderii spontane în caracterul și gândurile altora, o intuiţie înnăscută din care izvorau sentinţele sale concentrate, precise, la obiect.(Charles Delaunay, *L'Histoire de Sidney Bechet,* disc Vogue SB. 2).

Aici se află, de altminteri, și sursa muzicii sale veșnic noi și tinere, una din cele mai no bile expresii ale jazz-ului din deceniile de mijloc ale secolului. *„Jazz-ul* — spunea Bechet — *se ridică la nivelul celei mai bune muzici a mări lor maeștri clasici atunci când interpreţii lui au receptivitatea mereu vie faţă de om și viaţă”.* Subordona tehnica în mod firesc spiritului muzicii, afirmând că *„trebuie să ai o tehnică în consonanţă cu ideile pe care vrei să le exprimi”.* În compoziţia sa *New Orleans Feetwarmers,* instrumentul lui părea o mitralieră care asediază întreaga orchestră, punând-o pe fugă. În 1959, când a murit subit, îşi legase definitiv numele de ceea ce se cheamă *Revival,* adică reînvierea jazz-ului de la New Orleans.

Acţiunea întreprinsă de el și susţinută cot ia cot cu alţi mulţi “camarazi de arme” neworlean-iști sau numai simpatizanţi ai lor, pentru reafirmarea unei arte fruste, sincere, comunicative și puţin naive — *„zestrea de strălucire a eredităţii jazz-ului”* — a fost una din ultimele frunze căzute dintr-un pom plin de minuni de artă ingenuă.

XV. DE LA BOOGIE-WOOGIE LA *REVIVAL.*

- **ÎN CĂUTAREA CLASICILOR.**
- **ÎNCERCAREA DE EVADARE DIN JAZZ-UL COMERCIALAL ANILOR ‘40.**
- **REDESCOPERIREA STILULUI NEW ORLEANS.**
- **COCTEAU ȘI MILHAUD ALĂTURI de JAZZ**

„Inocenţa copilăriei trăiește în jazz-ul vechi până la moarte”.

DARIUS MILHAUD

Comercializat prin 1938 de pianistul Pete Johnson și cântăreţul Joe Turner, *boogiewoogie* este un stil pianistic apărut în Middle West, de unde era originar unul din marii pianiști al lui, Sam Price. T. Bone Walker îl auzise în tinereţe într-o casă de rugăciune din Dallas, Texas. Era, de fapt, o specie de blues, mai bine-zis modul de a interpreta bluesul la pian și de a-i acompania pe soliștii lui vocali.

De la sfârșitul primului război, stilul acesta era în floare la Memphis, St. Louis și Kansas City, constând dintr-o manieră de a cânta la pian un acompaniament ostinato, cu figuraţii bine accentuate și repetate cu insistenţă, așa cum cântăreţii populari de blues se acompaniau din banjo sau chitară, folosind basii boleroului și ai tangoului. Istoricii jazz-ului fixează apariţia lui în repertoriul curent al muzicienilor negri și albi la începutul deceniului al patrulea, prima piesă cu această denumire fiind înregistrată pe disc de Pinetop Smith în 1928.

Jazzmen-ii îl cunoșteau însă mai de mult, odată ce Huddie Ledbetter, chitarist, pianist și cântăreţ, susţinea că auzise primul boogie-woogie încă în 1899, într-un local tot din Texas, un altul, cam tot atunci, în Louisiana.

De-a lungul căii ferate Texas-Pacific, ce se construia din 1904, muzicanţii negri cântau prin barăcile transformate în localuri de Petre cere boogie-woogie, căruia i se spunea la data aceea *fast Western* și *rolling blues.* Adevărul este că el apăruse la Chicago încă din 1918, servind la amuzamentul oamenilor simpli, prin localurile frecventate de muncitori, șoferi, hamali, astfel că trebuia să fie vesel și zgomotos, puternic ritmat. Ascultătorii nu le pretindeau pianiștilor de restaurant nuanţe sau rafina mente, fiindcă voiau să danseze și să simtă pulsaţia viguroasă a pianului și bateriei. Cei ce cântau bogie-woogie erau de obicei muzicanţi simpli, fără școală, necunoscători ai notelor, încât nu ţineau seama de nicio convenţie muzicală. Exista o oarecare monotonie în maniera lor de acompaniament, în tușeul aspru, cu încheietura mâinii înţepenită. După Aaron Copland, din boogie-woogie a lipsit chiar de la început orice invenţie melodică, reducându-se la acompaniamentul ritmic agitat și plin de vigoare. Vocabularul lui armonic era și el simplist, importantă fiind doar calitatea percusivă a muzicii.

Tradiţia aceasta a fost preluată, într-un anumit sens, de câţiva mari pianiști de

mai târziu, între care Art Tatum și Errol Garner, cu deosebirea că ei făceau pianul să *cânte,* în timp ce pentru muzicanţii obișnuiţi de boogie-woogie pianul nu era decât un instrument de per cuţie. Stilul a dus însă, pe nesimţite, la o mare virtuozitate ritmică, singura ce se putea cultiva pentru nevoile de dans ale publicului căruia i se adresa.

Au apărut, cu timpul, punctuaţiile ritmice nelimitate, accentele neregulate, octava sau de cima arpegiată în registrul grav, alternate cu acordul în registru mediu. Era una din cele mai des folosite resurse pianistice, iscând o senzaţie de contrast sonor între bas și acut, ce satisfăcea ascultătorul fără pretenţii. Efecte diverse se puteau obţine prin dublarea notelor din acompaniament, care au apărut în multe melodii devenite clasice, ca *Head Rag* de Romeo Nelson și *Monday Struggle* de Albert Ammons, sau trioletele din melodie, ca în *State Street Special* de Jimmy Yancey. Melodia se putea îmbogăţi și varia prin dublarea ei la octavă, pasaje în terţă, sextă sau octavă, ar pegii, note repetate și tremolouri, ornamente, cu încheieri simple și abrupte.

Pianiștii reprezentativi ai acestui stil au fost Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis, Albert Ammons și Clarence Lofton. Folcloristul american Nicholas Slonimsky, care le-a urmărit activitatea și înregistrările pe disc, era de părere că baza acompaniamentului de boogiewoogie o constituie figurile ritmice ale dansului *conga.* El a dobândit o fizionomie proprie la Chicago, datorită activităţii unor muzicieni care erau când pianiști, când șoferi de mașini de piaţă, când hamali prin gările orașului. Niciunul nu se gândea că, într-o bună zi, studii serioase le vor fi dedicate în America și Europa, deopotrivă. Jimmy Yancey (1894 — 1951) se născuse la Chicago și își începuse cariera ca pianist al unor trupe de minstreli. Este socotit până azi cel mai de seamă exponent al idiomului boogie, interpretările lui tinzând neîntrerupt spre o oarecare profunzime, ceea ce se datorează și firii sale interiorizate. Avea darul rar de a-și comunica ideile simplu și direct, utiliza o mare variaţie de figuri în bas, creând prin sincopări un efect asemănător cu ritmul de habaneră. De aici și coloritul hispan al muzicii sale, susţinut printr-un tușeu pătrunzător și clar, dar folosit cu graţie. Compoziţiile sale *Midnight Stomp, Yancey Stomp, James's Joys, The Rocks, Five O'Clock Blues,* ca și admirabilul *Luciile's Lament* sau bluesul *At he Window,* înregistrat în 1943, revin mereu în repertoriul evergreen al jazz-ului american.

Meade Lux Levvis (1905) este originar din Kentucky, unde a început să studieze vioara. Însă auzindu-l la Chicago pe Yancey cântând la pian, a trecut la studiul lui asiduu. Primul său solo s-a intitulat *Honky-Tonk Train Blues,* în amintirea tatălui său, care fusese muncitor de cale ferată. Compoziţiile sale *Melancholy, Tell your story, Solitude, Bass on Top* răspândesc o atmosferă evocatoare, fiind înregistrate de autorul lor într-un stil pianistic inventiv.

Albert Ammons (1907 — 1949), chicago-an și el de origine, a suferit influenţa lui Yancey, având un atac puternic și o mare fantezie improvizatorică în melodie. La fel cu ceilalţi doi pianiști de boogie, intrase și el în circuitul comercial al cluburilor și restaurantelor.

În 1940, boogie-woogie a fost preluat de orchestrele de dans și standardizat într-o formă vioaie, agitată, care a iscat un scandal asemănător cu cele provocate mai târziu de apariţia rock and rollului și a twistului. Adevăratul boogie-woogie, cel născut din blues și legat de el, trăiește doar în notele lente, puţin trenante, ale compoziţiei lui Made Lux Lewis, *Honky Tonk Train Blues,* S-a răspândit și el în America întreagă, fiindcă amatorii de jazz începu seră să se intereseze nu numai de ceea ce se cânta, ci și de ceea ce fusese înainte de era swing-ului. Au apărut o mulţime de case de discuri, imprimările se vindeau în sute de mii și milioane de exemplare. Unde erau clasicii, creatorii, jazzmen-ii tradiţionaliști, cei cărora li se spunea de pe atunci *old-timers?* S-a aflat curând că unii muriseră în mizerie, altora li se pierduse urma în necurmata lor migraţie pentru aflarea unor ocazii de câştig, Bunk Johnson a fost descoperit pe o plantaţie de zahăr din Noua Iberie, alţii prin fabrici, pe șantiere, în depozitele firmelor comerciale;

S-a făcut mult caz pe aceasta temă și, din nou, a fost pusă în discuţie valoarea artistică a jazz-ului. *„Poţi să-l accepţi sau nu, dar nu-l mai poţi ignora”* avea să spună despre el, cu acest prilej, Hugues Panassie, care a contribuit, prin cartea sa remarcabilă *(Le Jazz Hot,* Paris, 1934), la declanșarea curentului de reîntinerire a muzicii de jazz după întoarcerea cultivatorilor ei la sursele iniţiale. Aruncând o privire retrospectivă asupra drumului parcurs, jazz-ologul entuziast a scos în relief printre primii, cu mai multă sau mai puţină pondere, virtuţile artistice ale muzicii oamenilor de culoare din Statele Unite ale Americii, denunţând curajos semnele de sleire pe care anumite tendinţe ale ei, în practica formaţiilor de swing, le accentuau pe zi ce trece. Ele estompau ineditul începuturilor acestei muzici, amestec bizar de voioșie, umor, seriozitate și tristeţe.

Ceea ce sugerase nu demult încă febra vieţii moderne, printr-o modificare permanentă de tehnică, de vocabular, de ton, ameninţa în de centul al patrulea să devină artificiu, un stil siropos, leșinat, lipsit de vreun interes artistic.

Continuitatea pare să se întrerupă brusc, jazz-ul fiind învins de oboseală și clișee. Dialogul nervos și inconformist, ritmul rapid, condensarea prestigioasă a ceea ce părea la prima vedere haotic și pueril, degenerează într-o „Conversaţie” muzicală manieristă, în tehnicism — excelent, fără îndoială — și pedanterie.

În afara jazzmen-ilor de o indiscutabilă notorietate, care îşi fixaseră un loc definit în peisajul artei lor, fără a fi perpetuaţi decât de puţini urmaşi vrednici de precursorii lor, majoritatea muzicienilor negri și albi adoptă o atitudine rigidă faţă de propria lor artă, încorsetându-se în norme standardizate. Coloritul oarecum provincial și tocmai prin aceasta atât de divers, de original și viu, receptivitatea interpreţilor care statorniceau puncte de reper între ei și ambianţa unde activau, fantezia lor de a reface după un coeficient propriu, textul muzical de bază, de a combina imaginile, de a le modifica armonia și cadenţa, de a nuanţa ritmul și de a varia mișcarea sunt înlocuite pe nesimţite printr-un idiom unitar, plafonat, cosmopolit, care inhibă curând capacitatea jazz-ului de a se regenera mereu, anexând noi și noi valori chemate să-i amplifice arsenalul artistic.

Diferenţa elementelor de ritmizare, improvizaţie, variaţie se reduce, activitatea

în formaţiile instrumentale pretinde artiștilor să se su pună câtorva artificii și norme, care trebuie respectate câtă vreme ele servesc numai dansul și divertismentul cel mai facil. Alternarea rapidă a momentelor de tensiune și cele de de tenţie. Care lui Joachim Ernest Berendt *(Le Jazz, des origines a nos jours,* Paris. 1964) i se părea una din caracteristicile pregnante ale jazz-ului, n-a dispărut cu desăvârșire, dar în foarte multe cazuri s-a mecanizat: ascultătorul știe precis când intră extra-corul, în ce moment intervine vioara sau trompeta cu figuraţii melodice, cum va suna broderia ritmică a pianu lui sau a bateriei în *break* ş.a.m.d. Normativul formal există astfel la fiecare interpretare, rigid și sărac în imaginaţie cu adevărat creatoare, totul concurând la realizarea unui efect conştient urmărit și desfășurat minuţios într-o succesiune de etape nelăsate la voia întâmplării.

Nu era numai multă insuficienţă în jazz-ul comercializat (fiindcă așa ceva există, cu tot protestul fanaticilor acestei arte, care pretind că nu mai este jazz ceea ce e comercializat!), dar și grija unora de a feri sâmburele compoziţional, în majoritatea cazurilor destul de mediocru, de contactul cu fantezia improvizatorică și cu gingășiile de sensibilitate ale interpreţilor ce se confundau cu creaţia.

Degradarea în acest fel a muzicii de jazz la monotonia plicticoasă, prin fixarea unei ștachete mediocre de performanţe tehnice superficiale și trecător agreabile, a fost, în parte, și o consecinţă a depresiunii economice din Statele Unite. Sărăcia generală a publicului larg a silit pe mulţi proprietari de cabarete și loca luri de noapte să lichideze sau, restrângându-și întreprinderile, să renunţe la muzică. Micile formaţii de combo s-au autodizolvat și cei ce cântaseră în ele au ajuns muritori de foame.

Duke Ellington (Peter Gammond, *Duke Ellington,* 1958) a evocat acei ani cumpliţi pentru artiștii negri și albi deopotrivă, care adăstau în cete tot mai numeroase în faţa clădirii unde îşi avea sediul *Rhythm Club* din New York, dispuși să cânte chiar și gratuit, în oricare local, pentru un prânz sau o cină. Multe din „stelele" jazz-ului au fost și ele constrânse, prin forţa împrejurărilor, să accepte angaja mente împotriva gusturilor și concepţiilor lor: Bix Beiderbecke a intrat în formaţia gigantică a lui Paul Whiteman; Charlie Barnet cânta în capela de dans a lui Noni Bernardi; Gene Krupa, Wings Manone. Muggsy Spanier au făcut la fel, fără să se poată acomoda vreodată cu muzica fixată o dată pentru totdeauna în partituri, rămânând numere de atracţie *hot,* cu intervenţiile lor solistice intercalate în spaţiile anume lăsate libere pentru ei de către orchestratori; Charlie „Big" Green s-a stins, uitat de toţi, într-o pivniţă sordidă din Harlem, în timp ce Jack Teagarden zugrăvea tabloul sumbru al tragediei artiștilor de culoare într-un blues al său din acea epocă, al cărui refren suna:

Mai bine o chichineaţă
Și-un pahar de-apă sălcie.
Decât traiul greu, de câine.
La New York, în sărăcie.

Unii muzicanţi încearcă să se înapoieze la New Orleans, dar regăsesc orașul stins, ostil, imobil, ca o mare fără briză pentru navigatori plutind pe vasele cu pânze. Cafenelele, berăriile, cluburile au tras oblonul; în puţinele care au rezistat schimbărilor aduse de război, un public taciturn ascultă vreun pianist sau vreo formaţie de trei-patru oameni, și numai câteva din ele au un suflu personal în interpretare. Sudul s-a depopulat la iuţeală de negrii și creolii absorbiţi de centrele industriale din nord; în timp ce în 1900, peste două treimi din negrii americani trăiau în statele sudice, proporţia aceasta scăzuse, după 1930, la mai puţin de o cincime. Centrul de gravitaţie al economiei naţionale se deplasase către miazănoapte și, odată cu el, jazz-ul se mutase la Chicago, la New York, la San Francisco, în California.

Jazzmen-ii, între care unii de o certă valoare artistică, renunţă la muzică: Johnny Dodds, clarinetist de talie mondială, conduce mașini de piaţă la New York; Meade Lux Lewis, pianist de o bogată invenţie, e muncitor cu ziua într-un garaj public; Bill „Big" Broonzy îşi câştigă existenţa ca lustragiu la o companie Pullmann; Joe „King" Oliver se îmbolnăvește într-un lung turneu plin de decepţii și nu are nici trei dolari pentru o consultaţie medicală: moare în condiţii umilitoare, deși timp de un deceniu a fost unul din cei mai talentaţi trompetiști ai perioadei Chicago.

Cei ce traversează oceanul, spre Europa cuprinsă și ea de valul noii muzici ritmate, slujesc în majoritate stereotipul jazz-ului comercial, zgomotos și trivial sau dulceag și banal, supus limitelor dictate de consumul pe scară tot mai largă al muzicii de distracţie și dans.

În aceste împrejurări se ivește, aducând o oarecare înviorare, curentul de reînviere — *Revival* a stilului New Orleans. Libertatea lui nestingherită de prea multe canoane limitative, care prilejuise artiștilor primitivi și preclasici un permanent vârtej de asociaţii sonore și imagini metaforice, de variaţiuni și salturi fant ziste de la o temă la alta, li se pare multora singurul remediu împotriva a ceea ce se numeşte tot mai stăruitor „senilizarea" jazz-ului.

Revistele, cărţile de specialitate, cluburile ce iau fiinţă în Statele Unite ale Americii și în ţările din vestul Europei amplifică rezonanţa acestei înapoieri la ceea ce a fost începutul jazz-ului, la descoperirea semnificaţiei detaliilor lui. Analizele amănunţite exultă întâmp ce descriu învolburarea flotantă a stilului *istoric,* tehnica instrumentală simplă și explicită a artiștilor de culoare din primele două decenii ale secolului e dată exemplu profesioniștilor de pretutindeni.

Rezultatul acestor eforturi duce, în câteva lucrări mai temeinice, la surprinderea esenţei artei jazz-ului arhaic, în procesul ei cel mai intim. Sunt create și două institute internaţionale de cercetare ştiinţifică a muzicii negrilor: *Institute of Jazz Studies,* la New York, și *International Jazz Foundation* la New Orleans.

Ele participă la redescoperirea jazzmen-ilor uitaţi, la imprimarea lor pe disc de către Biblioteca Congresului din Washington, la angajarea lor în orchestre și studiouri de radio. Artiști, despre care se crezuse că au trecut mai de mult în lumea fantasmelor, apar pe scenele de music-hall, în cluburi și prin cabarete, în catalogul pe zi ce trece mai voluminos al caselor producătoare de discuri și gramofoane,

desfășurând o acţiune de eliminare și epurare a jazz-ului comercializat. Reacţia lor împotriva artificialităţii tehnicilor curente împrumută, de fapt, un nou elan muzicii create de negri, scoţându-i în evidenţă tinereţea și ingenuitatea, avântul ei mai puternic, cu vitalitatea ei mai mare, cu intenţiile-i mai generoase decât acelea manifestate de jazzmen-ii înfeodaţi patronilor industriei distractive, care înăbușe fondul emoţional al artiștilor adevăraţi.

Când Jelly Roii Morton reintră în arena jazz-ului, după mulţi ani de eclipsă, cunoscătorii remarcă surprinși că muzicianul acesta dat pe nedrept uitării e un adevărat înnoitor, un „modernist* care dezvoltă formele muzicale și limbajul lor cu un remarcabil simţ al măsurii. El le spune ziariștilor, cu ocazia redescoperirii lui, că *„muzica bună nu îmbătrânește; ea rămâne veșnic tânără și interesantă”.* Să fi fost o aluzie directă la *dixie,* la elanul și vigoarea juvenilă a jazz-ului de la New Orleans?

John Lewis și Errol Garner asimilează și transformă, după un coeficient de artă propriu, formele structurate și logice ale muzicii culte europene; Thelonius Monk și Art Tatum coboară încă o dată până la izvoarele cele mai adânci și mai pure ale muzicii afro-americane, cu temele ei variabile, proteice, inepuizabile.

Vechile înregistrări ale lui Kid Ory. Morton și „King” Oliver sunt reeditate și vândute în ediţii nenumărate. Flacăra e stârnită și mai mult de imprimările făcute în 1940 de Kid Rena, un continuator fără prea multă originalitate, dar cu destul talent, al lui Kid Ory și Bunk Johnson. La expoziţia mondială din 1939 de la San Francisco, formaţia lui Lu Watters, cu Bob Scobey la trompetă și Turk Murphy la trombon, cântă exclusiv dixieland, reconstituind cu oarecare precizie stilul „bătrânilor” din New Orleans. Dimineaţa, fără să se odihnească după nopţile obositoare de muzică, ei ascultă plăcile de gramofon hârâite din 1922 ale lui „King” Oli vor, reintroduc tuba în locul contrabasului și înlocuiesc chitara prin banjo. În 1941, Lu Watters e capabil să reînvie fidel, cu orchestra sa *Yerba Buena,* stilul New Orleans și să ilustreze, printr-o serie de înregistrări remarcabile, ce este de fapt *Revival* — reînvierea jazz-ului vechi.

Numai că muzicanţii de culoare din New Orleans, ca și cei albi de la Chicago, care se străduiesc să-și aducă aminte de tinereţea lor, nu mai cântă ca odinioară, ci într-o manieră modernizată, în care a pătruns swingul. Cel ce captează și reproduce pare-se cu maximă autenticitate, fără a copia propriu-zis trecutul, ci retrăindu-l cu o intuiţie rară, este francezul Claude Luter cu orchestra sa, care cântă întorc mai ca Joe „King” Oliver, fiind tot atât de gustat și apreciat de tinerii ascultători, cum fusese mai demult modelul său, în tavernele și grădinile din estuarul fluviului Mississippi.

Până și Louis Armstrong îşi convertește formaţia într-una de tip New Orleans, la începutul deceniului al cincilea, în timp ce albii Muggsy Spanier, Pee Wee Hunt, Eddie Condon, Max Kamisky, „Wildtt Bill Davison cântă numai dixie. Alphonse Picou, „Big Eye” Louis Nelson, Kid Rena, George Lewis, Oscar Celestine, Albert Burbank, Kid Shots Madison, Jack Laine ș.a. se înapoiază la materialul prim al jazz-ului — blues, spiritual ragtime etc. — supus bineînţeles unei noi elaborări, încercând să spargă cadrele de cristalizare a unei arte prin definiţie dialectică.

Puţini însă, printre care Armstrong. Ellington, Bechet, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, sunt cu adevărat capabili să redea întocmai ins stabilitatea și efervescenţa explozivă ce caracterizase prodigiosul temperament ritmic al jazzmen-ilor preclasici; orice s-ar mai încerca, stilul New Orleans a intrat el însuși, prin evocarea lui din perspective istorice și prin specularea lui oarecum sofisticată, într-o fază de relativă fixitate, îndiguindu-se în anumite limite de evoluţie.

Renașterea jazz-ului arhaic și preclasic are și numeroși adepţi albi, printre care cel mai important este Benny Goodman. Eficace avea să fie îndeosebi activitatea teoretică a unor susţinători ai mișcării Revival, ca Jean Cocteau, Darius Milhaud, Robert Goffin, Nat Hentoaf, Harry Oster, Paul E. Miller, Frederic Ramsey jr., Julius T. Schenk, Rudi Blesh ș.m.a.

Trebuie să ne dea însă de gândit faptul că aproape niciunul din tinerii muzicieni negri n-a fost atras în vreun fel de vechiul stil.

Cum reîntinerirea jazz-ului nu venea atât de repede și de ușor, nici nu era atât de hotărâtoare pentru evoluţia lui precum ar fi dorit pe de o parte artiștii înșiși, pe de altă parte publicul, și-au făcut apariţia experienţele individuale ale unor muzicieni tineri, care au dus la jazz-ul modern, cu stilurile lui be-bop, cool, progresiv etc. O agitaţie permanentă i-a silit să treacă, plini de nerăbdare, de la un stil la altul și de la o formă la alta, cu dese referiri la modalităţile de limbaj cele mai înaintate ale artei muzicale culte — de la atonalism la dodecafonie și de la tehnica serială și aleatorism – în căutarea fără astâmpăr, pe planuri variate și cu mijloace diferite, a noutăţii depline, capabilă să prindă în expresia ei revoluţia morală și tehnică petrecută în lumea întreagă după al doilea război mondial.

XVI. PRELIMINARIILE JAZZ-ULUI MODERN.

- **CHARLIE PARKER, SUPRANUMIT *THE BIRD.***
- ***„NIMENI N-A ÎNCERCAT SĂ ÎNŢELEAGĂ CEEA CE CÂNTĂM…”***
- **O DEPLINĂ UNITATE ÎNTRE MELODIE, ARMONIE, RITM ŞI INTONAŢIE.**
- **PRINCIPALA COLOANĂ DE SUSŢINERE A BOP-ULUI.**

> *„Am auzit spunându-se că, pe patul marţii, Beethoven a ameninţat cu pumnul lumea întreagă, pentru că nu-l înţelesese. Pe vremea lui, nimeni n-a înţeles cu adevărat, ceea ce compusese. Dar, oare, azi înţelege?”*
>
> CHARLIE PARKER

Am încercat în capitolele de până acum să schiţăm sumar istoria jazz-ului, de la apariţia lui până la declanșarea celei de a doua conflagraţii mondiale, prezentând itinerariul lui prin coeficientul subiectiv al sensibilităţii și preferinţelor glosatorului. O astfel de schiţă presupune. De altfel, pentru a putea fi realizată, o anumită rezonanţă afectivă din partea celui ce o scrie, element ce susţine întreaga schelă de a oricărei recapitulări cu implicaţii estetice și determină ritmul general al expunerii ei.

Câţiva jazz-ologi cu autoritate mărturiseau ei înșiși că au fost nevoiţi să revizuiască de mai multe ori cele scrise de ei despre etapele, stilurile și promotorii jazz-ului, pentru că nu se puseseră în acord cu conţinutul și aspectele complexe ale diverselor teme pe care îşi propuneau să le dezbată.

Este, aşadar, firesc ca să fi descoperit și cititorii acestei cărţi adiacente între autorul ei și muzica pe care o evocă, rămânând poate chiar cu impresia, prin nimic întemeiată de altfel, că el ar fi partizan doar al unui fel de a cânta această muzică, anume al „vechilor stiluri” New Orleans și Dixieland. Dacă importanţa lor nu se poate nega, ele fiind *„baza oricărei muzici de jazz”,* cum susţine Stan Kenton, unul din pontifii modernismului, oprindu-ne la stilul arhaic și clasic ar însemna să ne limităm receptivitatea faţă de ceea ce s-a petrecut în domeniul muzicii de jazz în ultimele trei decenii. Fără cunoaşterea experienţelor, formulelor și orientărilor de stil la care asistăm, oricât ar fi ele de contradictorii, nu putem aspira la o imagine sintetică despre acest „esperanto” muzical, intrat de mult în orbita largă a curentului social.

Agitaţia ce cuprinsese în ajunul ultimului război tânăra generaţie de muzicieni i-a determinat să treacă dintr-un stil în altul și de la o experienţă la alta, în căutarea noului. Delimitările prea categorice ale etapelor de dezvoltare a jazz-ului sunt, totuși, oarecum aproximative, ceea ce poate să explice faptul că în așa-zisa perioadă „de tranziţie” — cum o numesc Andre Hodeir, Lucien Malson, Marshall Steams, Barry Ulanov ș.a. – maxima strălucire a „erei swing” coincide cu apariţia

stilurilor be-bop și *cool* sau chiar cu reînvierea jazz-ului cântat odinioară la New Orleans.

În timp ce jazz-ul clasic și swing-ul ating o culme neegalată în arta câtorva pianiști din Harlem, ca J.P. Johnson, Fats Waller, Art Tatum și Errol Garner, sau a trompetistului Miles Davis, a saxofoniștilor Coleman Hawkins, Lester Young, Benny Carter etc., tot ei îşi pun printre primii problema, proprie jazz-ului modern, de dilatare a concepţiilor de improvizaţie și reinterpretare a structurii întregii muzici ritmate.

Tentativele novatoare n-au fost, astfel, opera unui singur om, ci suma activităţii colective a mai multor artiști și formaţii instrumentale din orașe diferite. Așa cum stilul clasic New Orleans sau dixielandul erau sinteze rezultate din circumstanţele sociale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și deceniul următor, jazz-ul modern a apărut în ajunul războiului (1939 - 1940) din atmosfera de instabilitate și panică ce cuprinsese toate manifestările spiritului, în intervenind în ele cu elementul flotant al nesiguranţei, căutării, meditaţiei și suferinţei.

Istoricii par să fie cu toţii unanimi în părerea că fondul *ritmului* modern al jazz-ului contemporan îl furnizează tobosarul Kenny Clarke, iar temelia lui armonică i se datorează (și) lui Charlie Christian, Thelonius Monk și Dizzy Gillespie. Principalul animator al întregii înnoiri pare să fi fost însă acel Charlie Parker, supranumit *the Bird,* pasărea, care, deși admirat de unii jazz-meni și muzicieni clasici — între care Stravinski, Milhaud, Bartók și Honegger — relevă un destin uman dintre cele mai tragice.

Leonard Feather povestește că, spre a putea să reziste muncii grele de local atât de slab retribuite, Parker a consumat droguri în cantităţi mari încă de la vârsta de cincisprezece ani. La rândul său, Parker însuși a mărturisit că i-a fost dat să trăiască veșnic în mizerie și într-o umilitoare nesiguranţă a zilei de mâine, dormind prin garaje sau hambare goale și neputând niciodată să-și încropească o existenţă demnă de un om. *„Mai groaznic însă decât toate acestea a fost faptul că niciodată nimeni n-a încercat să înţeleagă ceea ce cântam”,* spunea el cu puţin timp înainte de moarte.

Charlie Parker s-a născut la 29 august 1920, dar când i-a fost făcută disecţia după moartea lui subită în 1955, medicul morgii a fost de părere că avusese mai degrabă cincizeci și trei decât treizeci și cinci de ani. Copilăria i-a fost lipsită nu numai de minima afecţiune părintească, ci și sănătatea lui lăsată fără îngrijire se afla mereu periclitată. Nimeni în familie nu fusese muzician și nici nu cânta la vreun instrument, astfel că niciodată nu l-a încurajat să cânte. Cu toate acestea, la treisprezece ani cunoștea toate tainele saxofonului-bariton și, un an mai târziu, pe ale saxofonului-contralto.

Nu era decât un adolescent când, spre a-și câștiga existenţa mizerabilă, cânta seară de seară, până în zori de zi, fără vreo întrerupere, prin taverne și localuri de mâna a treia, primind în schimb un dolar și câţiva cenţi pe o noapte!

S-a apărat cu deznădejde împotriva sărăciei, a oboselii și bolii, luptând ca să-și asigure o situaţie în lumea muzicii, cu atât mai mult cu cât prietenii și câţiva dintre

colegi îi recunoscuseră genialitatea. Valul pasiunilor, al durerii și luptei sale zi de zi reluate răsuna în saxofonul lui. Ceea ce cânta era o adevărată muzică, lăuntrică, izvorâtă din taina sufletului, și bluesurile lui au devenit mai târziu teme clasice ale jazz-ului zilelor noastre. Ritmurile sale de o rară libertate, dezarticulate și „dislocate", fraza ieșită parcă din chingile pulsaţiei metrice semăna cu o stafie ce te sperie o clipă, spre a se topi iar, brusc, ca să nu rămână decât lumina egală a becurilor electrice. Urechea mai sensi bilă intuia, cu toate acestea, că fantoma e prezentă, că doar s-a ascuns, ghicind-o în notele pe care Parker nu le mai executa; simţeai însă că ele au luat fiinţă în creierul interpretului, dar le-a „înghiţit", de teama să nu spună cumva prea mult, să nu destăinuie prea multe din ceea ce îl frământa.

În formaţia lui Jay McShann din Kansas City, orașul său natal, Charlie Parker cânta blues în fiecare seară. Prima sa incizie, făcută în 1941, era o mărturie de dragoste pentru acest cântec de origine populară: *Confessin' the Blues.* Fredonând bluesuri a ajuns în 1940, călător clandestin într-un tren de marfă, la Chicago, și mai negru decât era din fire datorită grămezilor de cărbuni de prin vagoanele în care dormise mai multe nopţi. Nu avea însă instrument din care să cânte și jumătate din ce a câștigat plăti celui ce îi închiriase un saxofon. Mai târziu, cântând cu orchestra lui Count Basie, nimeni nu i-a înţeles profunzimea și noutatea, ceea ce a dus apoi la discuţii violente, până când bateristul Jo Jones l-a scos pe Parker de guler din orchestră. „Bird" a părăsit sala plângând și, zile în șir, ochii i-au fost umflaţi de lacrimi. *„Nu mai puteam suporta mediocritatea din jurul meu, nu mai puteam suporta armoniile stereotipe, folosite de toţi. Mă gândeam că trebuie să existe și altceva. Uneori izbuteam chiar să intuiesc acest* altceva, *însă nu reușeam nicicum să-l și cânt. M-am deșteptat la o nouă viaţă în seara când, improvizând pe tema melodiei* Cherokee, *mi-am dat seama că, folosind intervalele cele mai îndepărtate din armonia piesei, voi afla ceea ce căutam…"*

Lucien Malson este de părere că Charlie Parker a introdus în jazz, prin 1945, climatul de nonconformism, violenţă și halucinaţie ignorat până la el, dar pe care celelalte arte, în primul rând pictura și poezia, l-au exprimat din plin în ultimul sfert de veac. În aceasta ar consta, pare-se, adevărata modernitate a saxofonistului din Kansas City, prevestind moartea „graţiosului" și eliminând din jazz-ul artistic digresiunile, jocurile gratuite de-a sunetele, frământat și curentat permanent de „electricitatea necunoscutului".

Cu toată existenţa sa chinuită, Parker a cu prins experienţele anterioare din arta sa într-una din cele mai vaste sinteze și a folosit toate tehnicile și resursele de limbaj existente în muzica de jazz. Sunt atât de bogate relatările asupra biografiei și activităţii sale artistice, încât nu știi la care dintre ele să apelezi, fiindcă ele sunt pline de contradicţii. În toate însă el e evocat ca unul din puţinii jazzmen-i care au înţeles că jazz-ul, ca formă de artă, începe tot mai mult să se anchilozeze în câteva scheme și formule stereotipe, la care compozitorii și interpreţii lui se referă mereu. Aspiraţiile tuturor păreau să fie orientate către conservarea a ceea ce se crease, nicidecum către aflarea de noi valori expresive. Numai Parker a îndrăznit să îmbrace muzica pe care o iubea cu ar doare într-un fel de veșmânt cu adevărat ne

cunoscut până atunci, înlăturând din calea ei tot ce putea să fie o piedică a evoluţiei spre expresii primenite, declarând război celor care susţineau că asigură popularitatea mondială a jazz-ului, când de fapt nu făceau decât să-i uti lizeze cuceririle în scopuri personale și într-un mod necreator.

Charlie Parker, care debutase de timpuriu și atât de modest, ca instrumentist competent și bun tehnician, dar fără nimic deosebit, la început, în felul lui de a cânta, avea și e înfăţișare sumbră, la care se adăuga firea-i taciturnă, introvertită. Părea înfrânt înainte chiar de a fi început lupta cu viaţa, însă convins că fiecare om trebuie să-și ducă sarcina ce i-a fost hărăzită până la capăt, chiar atunci când el îşi dă seama, cu luciditate deplină, că nu va săvârși nimic de seamă. Singura amprentă artistică a temperamentului său era curiozitatea afectuoasă faţă de feluritele aspecte și probleme ale muzicii. Era capabil să piardă o zi întreagă și chiar o seară de muzică spre a sta de vorbă, cu cei ce aveau pregătirea necesară, despre Debussy, Straviński, Ravel, dar îndeosebi despre Bartók și Hindemith. Le asculta muzica în emisiunile de radio și, când avea ocazia, la concerte, trăgând concluzii și învăţăminte din cele auzite pentru propria sa activitate. Într-însul avea să-și afle jazz-ul modern una din expresiile sale cele mai desăvârșite și acea complexitate stilistică în care se îmbină, indisolubil, toate elementele anterioare, și încă ceva pe deasupra.

Ce este acest ceva, dezbătut, analizat, controversat de atâţia jazz-ologi? Este pare-se deplina unitate între melodie, armonie, ritm, timbru și intonaţie, ceva funcţional şi original, încât ceea ce cânta el părea că se exprimă prin planuri și volume, ca la arhitecţi și sculptori, desprinzând cu resurse proprii un bloc monolitic, fragmentar desigur, dar nu mai puţin autentic, din realitatea universului uman, Prospeţimea improvizaţiilor sale bazate pe intervale mari, întotdeauna justificate însă de o nouă concepţie armonică a piesei, vocabularul melodic bogat și variat, frazarea condiţională de structura ritmică a temei sporesc în mod nebănuit puterea de sugestie și, implicit, valoarea artistică a muzicii de jazz.

Charlie Parker și-a luat libertatea de a depăși schema metrică tradiţională, deși perioadele lui erau mai lungi decât patru sau șase măsuri, ele se articulau firesc, sudate de o imaginaţie luxuriantă în melodie, ca în piesele înregistrate pe disc *Dexterity, Ahleu-cha* și *Șnaps suedez.* Sunt ele solo-uri de o uimitoare coeziune, care nu mai lasă impresia unor comentarii individuale, ci a unor concluzii oare cum de la sine înţelese ale întregului discurs sonor. Accentuarea ritmică a fost densificată, sincoparea proliferează și ea uluitor, prin divizarea valorilor de note ce sunt opuse de astă dată unele altora. Cântând dintr-un instrument melodic, el nu putea decât să sugereze elementele de poliritmie. Dar impunea secţiei ritmice sau acompaniatorului sau ritmuri antinomice, care nu au comun decât foarte puţin cu beat și *off-beat* așa cum se concepeau ele înainte. Inovaţia stilului be-bop ia naștere astfel din basul continuu și pulsaţia neîntreruptă a talgerelor, de la a căror bătaie metronomică, pianul și toba deviază printr-o nelimitată variaţia de accente.

Poliritmia este, aşadar, una din marile înnoiri aduse de Charlie Parker în jazz. În piese ca *Segment* sau Ko-Ko, bateristul acompaniator Max Roach

contrapunctează cu isteţime improvizaţiile saxofonului. Dar marea calitate a stilului de interpretare și înţelegere a muzicii, propus de Parker, este expresia emotivă de o rară eficienţă, limbajul comunicativ compus din elementele complexe ale muzicii și servit integral de către toţi factorii interpretativi. Ajunge să ascultăm o bucată cum este bluesul *Embraceable you,* spre a înţelege că jazz-ul nu poate fi socotit numai o simplă muzică ritmică, de dans, cum au crezut tot mai mulţi în epoca de largă difuzare a swingului, ci și o artă care permite până și larga respiraţie baladescă, realizată prin libertatea de expresie și lărgirea formulei estetice a unui gen decretat, de atâtea ori, minor!

Charlie Parker *the Bird* și, împreună cu el, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Kenny Clarke sau cântăreţul Billy Eckstine — decretaţi creatori ai bop-ului și principala lui coloană de susţinere — aduc contribuţii importante în dezvoltarea jazz-ului modern. Activitatea lor se integrează într-o urzeală foarte complexă de tendinţe și căutări, de care nu poate fi disociată. Nu la ei se referea deci Louis Armstrong când spunea că bop-erii *„vor să-i întreacă pe toţi, ceea ce n-ar fi chiar așa de rău, dacă nu ar căuta pe toate căile să-și dovedească superioritatea faţă de toţi ceilalţi, ceea ce înseamnă că sunt plini de micime și răutate; orice manieră de a cânta li se pare potrivită, cu condiţia ca ea să difere într-un fel sau altul de cele anterioare. Ei utilizează acorduri bizare, lipsite de orice sens, astfel că toţi cei ce se interesează de ei și de noutatea lor obosesc re pe de fiindcă tot ceea ce fac nu are valoare.*

Nu există o melodie pe care să fii în stare s-o fredonezi, un ritm cât de cât dansabil. Acesta este rezultatul maladiei moderniste". (Marshall Steams, *The Story, of Jazz,* 1955).

Cuvinte grele, cuvinte aspre, a căror îndreptăţire, dar în același timp și neîndreptăţire, urmează a fi examinată în viitoarele și ultimele capitole ale cărţii.

XVII. STILUL „BE-BOP” ȘI ȘOFERII.

- **„HORCĂITUL DE MOARTE” AL SWINGULUI.**
- **TROMPETA LUI DIZZY GILLESPIE.**
- **MINTON S, ACADEMIA NEOFICIALA A JAZZ-ULUI MODERN.**
- **„JAZZ-UL *VA AJUNGE, PROBABIL, ACOLO UNDE A ÎNCEPUT: UN OM VA BATE TOBA”.***

„… n-am descoperit mijloace noi de expresie, ci mai curând am folosit într-o nouă manieră mijloacele existente”.

DIZZ Y GILLESPIE

Chiar în ajunul celui de-al doilea război mondial, swingul a atins un ultim pisc, prin ritmizarea paroxistică a discursului muzical, în care — înainte de a pieri într-o misiune de recunoaştere aeriană deasupra Canalului Mânecii — jazzman-ul alb Glenn Miller a mai produs câteva lucruri demne de reţinut.

Trombonist, aranjor și șef de orchestră, Glenn Miller avea patruzeci de ani când a căzut victimă, în ultimele luni de război, avioanelor de vânătoare germane. Era de fel din Iowa, dintr-un orășel cu numele vibrând de reminiscenţe meridionale — Clarinda —, cadrul bucuriilor de toate zilele pentru un tânăr cap tivat de muzică. Treceau prin el trupe de minstreli și mici orchestre de jazz ambulante, care cântau vara pe terasa localurilor, unde băiatul le putea urmări cu scopul de a prinde secretul tehnicii eficace și ușoare, cum i se părea lui, a suflătorilor. Era atât de pătruns de ceea ce auzea, încât avea senzaţia că el este cel ce cântă.

Îl înfierbântau îndeosebi ritmurile de ragtime, fiindcă ele erau în vogă în cursul primului război, și în ale căror focuri de artificii muzicanţii cheltuiau un mare prisos de energie. Pe fundalul de arhitectură semicolonială al orășelului, alba statuie a lui Washington, simbol al independenţei americane, părea să prindă și ea viaţă la chemarea ritmurilor africane și să schiţeze, pe soclu-i grav și impunător, pașii îndrăciţi ai dansului la modă pretutindeni. Plin de aceste imagini, Miller se izola în fundul unei grădini tăcute și exersa cu răbdare la un trombon împrumutat de la un vecin, membru al fanfarei pompierilor din localitate, melodiile cunoscute. La vârsta de nouăsprezece ani, când a debutat ca instrumentist profesionist în or chestra lui Boyd Senter, era un artist aproape desăvârșit, cu o idee exactă despre ceea ce avea de făcut în anii următori. A câştigat o tehnică uimitoare a interpretării în ansamblu cântând cu mai multe orchestre, între care și acelea ale lui Ben Pollack, Benny Goodman și fraţii Dorsey, secondându-l chiar cu antren pe Frankie Trumbauer în câteva ședinţe de înregistrări. În 1937 era conducătorul propriei sale orchestre, un big-band reprezentativ pentru stilul swing al celui de-al patrulea deceniu, cu care are purtat succese de stimă și a dobândit în scurt timp o

popularitate la fel de răspândită ca aceea a lui Benny Goodman și Tommy Dorsey. Meritul său constă îndeosebi în aranjamentele de mare rafinament, din care nu lipseau invenţiile armonice și, bineînţeles, swingul ce nu putea fi omis din interpretările destinate publicului larg. Miller descoperise și o nouă „sonoritate41, prin expunerea temei la unison de către clarinet și saxofoane. Ajunsese la un nivel remarcabil de precizie, acurateţe și culoare în aranjamentele și execuţiile sale. Ele depășeau, în multe cazuri, cerinţele plafonate ale gustului vremii, încât după unii par să fi fost „primele licăriri prevestitoare ale vindecării".

Felul de a cânta al lui Glenn Miller, căruia i s-a spus ironic, de către cei ce osândeau mai de mult banalizarea muzicii de jazz, *„horcăitul de moarte al swingului",* nu era pe placul multor jazzmen-i negri, dar nu era agreat îndeosebi de tinerii ce-și dădeau întâlnire, după ora de închidere a localurilor unde cântau, la cabaretul *Minton's* din Harlem.

Era o clădire banală, cu zidurile gălbui, care fusese pe rând restaurant, cafenea și chiar hotel ieftin, devenind un local de noapte ce servea drept loc de întâlnire multor muzicanţi. În sala nu prea spaţioasă, susţinută de câteva coloane urâte și cu un bar masiv, cu sculpturi complicate, mai stăruia atmosfera ușor romantică de la sfârșitul primului război. El a ajuns, în anii celui de-al doilea război, "academia" neoficială a jazz-ului american, datorită în primul rând mărinimiei proprietarului, un negru mic și blând, fost cândva și el saxofonist.

Omul acesta entuziast, gata să piardă clienţi și bani de dragul unei muzici bune, ilustrează rolul pe care patronii de local l-au jucat în dezvoltarea artei jazz-ului. Sub lumina electrică a candelabrelor sau numai a unor becuri golașe, muzicanţii au găsit de multe ori refugiu la câţiva dintre acești proprietari de taverne și restaurante ieftine, de la care căpătau pe preţuri de nimic o farfurie de mâncare și o gură de whisky, dar îndeosebi un podiu unde se puteau produce și intra în contact cu ascultătorii. A doua zi, sătui și fericiţi de a-și fi putut verifica capacitatea de a-i mișca pe cei de la mese, muzicanţii se îndreptau spre alt cabaret sau cafenea, unde se bucurau de aceeași licenţă particulară, intrată în uzul patronilor, care îşi puteau face, datorită lor, o idee despre cei mai căutaţi muzicanţi, despre stilurile cele mai agreate de public, despre ceea ce se asculta cu mai mare plăcere.

Astfel s-a întâmplat ca la Minton's să se experimenteze și cristalizeze, treptat, soluţiile de continuitate a muzicii de jazz, al cărei repertoriu sclerozat și clișeele de interpretare, subordonate mai cu seamă unor obiective comerciale, dovedeau că jazz-ul trăiește un moment de criză. Cele patru decenii de dezvoltare impetuoasă a lui ameninţau să fie compromise în urma înlocuirii sensibilităţii prin rutină în practica relaţiilor dintre artist și public.

E greu să-i prinzi într-o singură trăsătură pe toţi cei care au trecut pe la Minton's și au participat la însufleţirea permanentă a experienţelor înnoitoare, adevărate jamm-sessions repetate noapte de noapte. Pentru stăruinţa cu care încercau să afle jazz-ului un discurs cu sensuri de poezie și uman, fuseseră supra numiţi *„posedaţii"*… În fruntea lor se găseau trompetistul Dizzy Gillespie, saxofonistul Charlie Parker și pianistul Thelonius Monk.

John Birks, cunoscut sub pseudonimul de Dizzy Gillespie, este originar din Carolina deSud, unde s-a născut în 1917. S-a bucurat de o educaţie îngrijită și de o ambianţă de familie afectuoasă, care i-a încurajat de timpuriu înclinaţiile muzicale, învăţând să cânte la mai multe instrumente. De la trombon a trecut la trompetă și, încă în anii de școală, se luase hotărârea unanimă de a face dintr-însul muzicant profesionist, în care scop i-au fost asigurate lecţii sistematice de teorie muzicală și armonie. Pe când avea douăzeci de ani, cânta atât de bine la trompetă — „cu o violenţă însetatătt, cum pretindeau colegii lui — încât putu să ia locul unui mare trompetist, ca Roy Eldridge, în orchestra lui Teddy Hill. Cucerit de tradiţiile new-orleaniștilor și ale dixielandului, mai curând decât de moda swingului, el și-a exprimat câtva timp prin ele personalitatea mult prea bogată ca să încapă, în cele din urmă, în tiparele existente.

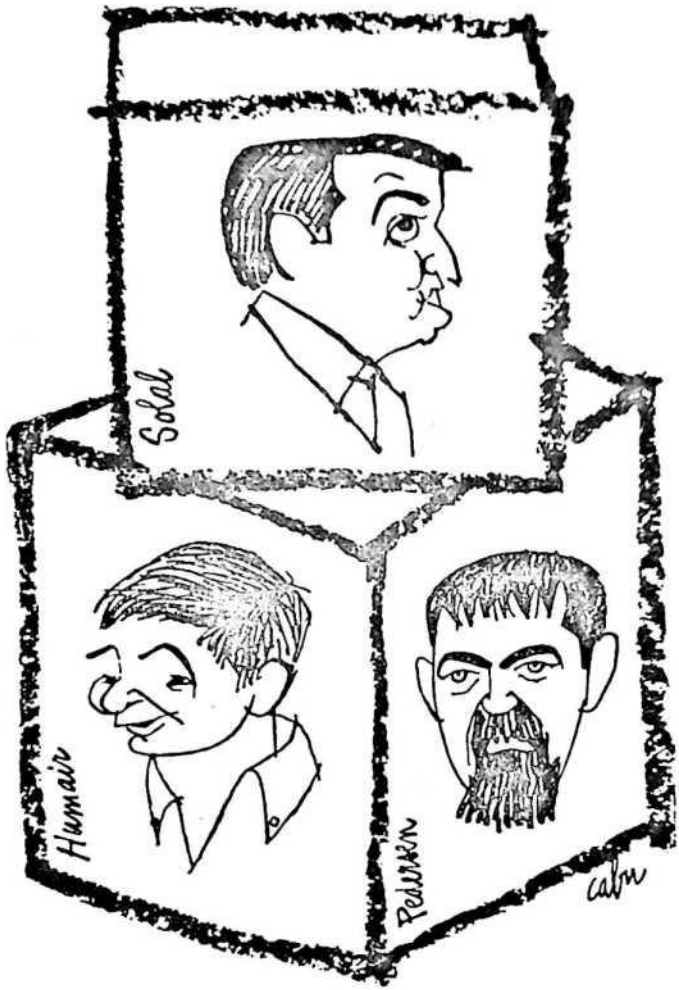
Datorită căutărilor și neastâmpărului său continuu, Dizzy Gillespie era socotit în anturajul său un excentric, dar unul care știa să se gospodărească atât de bine, încât în 1937, cu prilejul primului turneu în Europa cu orchestra lui Teddy Hill, a fost singurul care s-a întors acasă cu ceva bani și, pe deasupra, cu câteva cronici mai mult decât elogioase. Criticii parizieni au observat îndată că el cântă la trompetă altfel decât se obișnuia pe vremea aceea.

În formaţia lui Cab Calloway, deși a avut succes de public, șeful orchestrei n-a prea fost de acord cu stilul lui, dar nu-i plăcea mai ales firea mereu veselă, gata de glume și farse a lui Dizzy, de care s-a și despărţit după un timp. Cântând în concerte sau angajamente ocazionale, el a început să facă aranjamente pentru Woody Herman și Billy Eckstine. S-a legat cu o prietenie pe viaţă de Charlie Parker, formând împreună și un combo, într-un local din Strada 52, care avea să fie poreclită în curând „Strada bopului”.

Dizzy Gillespie nu era numai un excelent muzician, ci și un „dandy” american, al cărui fel de a se îmbrăca, de a umbla, de a-și lăsa barbă era imitat de un număr mereu crescând de admiratori, astfel că nu i-a fost greu să creeze în lumea întreagă ceea ce s-a numit apoi „moda be-bop”. Concertul pe care l-a dat în 1948 la Paris, cu propria sa orchestră mare, a constituit ani în șir subiect de discuţie al fanilor și jazzologilor. Din acea perioadă datează și una din cele mai importante înregistrări ale lui, *Things to come, o* tulburătoare viziune a viitorului: „… o *masă de lavă bolborositoare și străbătută de freamăt, din care ţâșnesc figuri spectrale, ca să dispară din nou, dominate de tonul clar și triumfător al trompetei lui Dizzy. O muzică a haosului, desigur, însă și o muzică a victoriei omului asupra haosului”,* nota Joachim Ernst Berendt *(Das neue Jazzbuch,* 1959). La fel credeau și alţii, care îl ascultau nopţi întregi, până când vedeau aurora răsărind în arama scânteietoare a trompetei lui.

Artistul acesta independent și capricios, dar în același timp generos și muncitor, a introdus în jazz numeroase figuri ritmice de origine afro-cubană, angajându-l în orchestra sa pe bateristul cubanez Chano Pozo. Întrebat ce crede despre viitorul jazz-ului, Dizzy a răspuns fără să stea pe gânduri:

— Va sfârşi, probabil, acolo unde a început cândva: un om va bate toba!



Trio Solal, una dintre formaţiile franceze de jazz modern.

Era cu desăvârșire opus ca fire și mentalitate lui Charlie Parker, care era chinuit, posedat, terifiat de arta sa, pe când Dizzy se juca doar cu ea, se lăsa târât de fluviul sunetelor, fără a-l pândi vreodată primejdia de a se rătăci. Lăsa deseori trompeta, ca să cânte din voce, excelent de altfel. Și-a format cu timpul și un ansamblu de coarde, cu care — la fel ca Parker — a făcut înregistrări în 1950. În ciuda difuzării lor masive, ele nu au fost câtuși de puţin comerciale, ci, după părerea criticilor, *„muzică pură”!*

Dizzy Gillespie, Charlie Parker și Thelonius Monk descoperiseră rezonanţele

unei adânci simpatii artistice în patronul cabaretului Minton's, căruia îi erau recunoscători pentru că le oferă ambianţa adecvată realizării aspiraţiei lor către un jazz mai imaginativ și mai metaforic. Dizzy mărturisea că „ideile i se învălmășesc mereu în cap", încât simte nevoia imperioasă de a le „drena" prin trompeta sa. Charlie Parker, cu trei ani mai tânăr decât Gillespie, avea în adevăr ceva de „pasăre" cum îi era porecla — atât în felul lui de a cânta, cât și în aerul lui totdeauna absent, străin, cufundat în viaţa sa lăuntrică. Dizzy a povestit că, într-un crăpat de ziuă, când muzicienii de la Minton's cântau în extaz, cineva a asemănat fantezia melodică și ritmică a lui Parker cu un herbar. *"Nu herbar, ci grădină de flori vii",* a sărit patronul cabaretului, gata să se ia la harţă de dragul artiștilor care încercau să îmbrace jazz-ul în haina unui stil mai proaspăt, a unei sensibilităţi mai răspicate şi a unei imaginaţii în necurmată înnoire.

Thelonius Monk. Pianistul, era de aceeași vârstă cu ceilalţi doi novatori; se născuse la New York, în 1918, și năzuia să transforme pianul într-o jucărie docilă a minţii și degetelor sale. Avea și el o imaginaţie cu resurse nesecate și o vibraţie rară a tușeului. Instrumentul se transforma sub mâinile lui parcă într-o ceară moale și receptivă. Omul, ca și muzica sa, scăpa printre degete, dar cucerea și tulbura pe cei ce-l auzeau. Părea, de multe, ori, că degetele i se împiedică, poate fiindcă avea dificultăţi tehnice spre a exprima tot ceea ce dorea, cu o frazare și armonii nemaiauzite, printr-un tușeu adesea violent, chiar aspru și brutal. A făcut înregistrări în 1944 cu Coleman Hawkins și a colaborat câtva timp cu Dizzy, dar îndeosebi cu chitaristul Charlie Christian, cu care a participat la câteva reuniuni de jazz devenite istorice. Cu un cvartet propriu a întreprins turnee și înregistrări, ca pedagog și model a creat un pianist remarcabil: pe Randy Weston. Melodiile sale surprind prin discontinuitate și întorsături neașteptate, creând un univers muzical individual, în care nu tehnica scapără, ci invenţia melodică și ritmică.

S-a spus despre Monk că barba și ochelarii pe care îi poartă nu sunt decât o mască menită a-i ascunde personalitatea muzicală extraordinară. E un artist, după părerea lui Lucien Malson, care se ascultă pe sine și urzește variaţiuni pe ceea ce aude în jur, cu o nemaipomenită prospeţime și cu o simplitate doar aparentă, ce radiază fascicole de lumină prodigioasă. Dacă nu caută armoniile și nu forţează aflarea melodiei, în schimb urmărește stăruitor extazul ritmic, având un tempo care hipnotizează. Sub degetele sale pianul devine rivalul de temut al instrumentelor de strictă percuţie, disonanţele se succed într-o mare tensiune, păstrând din sursele jazz-ului arhaic nu mai pulsaţia răscolitoare, asimetriile ce distrug frazarea geometrică a clasicilor, ca vigoarea tușeului să alunge ielele dulcege ale swingului chicagoan. Admirator al lui Charlie Parker. Thelonius Monk a căutat să tălmăcească pe clape sunetul și frazarea marelui saxofonist; improvizaţiile lui stranii, în care ardoarea meridională a ritmurilor latino-americane (rumba, conga, samba, cucaracha ș.a.) se amestecă paradoxal cu lumina rece și morbidă a combinaţiilor armonice moderniste, fiind la fel de străin de realismul minuţios, ca și de naturalismul acumulator de amănunte, au fost denumite *musica zombi.* Este în aceste improvizaţii permanenta ecuaţie de incertitudine a fanteziei debordante,

tonalitatea unor trăiri poetice difuze, într-o atmosferă de vis, confesiuni și proteste bizare ce par izvorâte din cele mai profunde zone ale subconștientului.

Când, în zori de zi, cabaretul se închidea, tinerii jazzmen-i de culoare se pierdeau în perspectivele dezolante ale dimineţilor de oraș mare, continuând să discute cu aprindere despre reforma muzicii lor. Ceea ce îi preocupa era transformarea și prezentarea într-o nouă ţinută a vechilor teme, preluate scrupulos și apoi parafrazate cu talent, cu darul rar de a le insufla o altă „personalitate", adoptând sonorităţi care, dacă îşi au originea în New Orleans și stilul dixieland, trebuie să ilustreze totuși concepţii adecvate urechii, sensibilităţii, pretenţiilor evoluate în deceniile scurse de la apariţia jazz-ului. Variaţiile și întorsăturile trebuie să fie îndrăzneţe, să iasă din ele acea „Scânteie" care aprinde fantezia ascultătorului și îi încălzește inima. Swingul nu mai era pentru ei doar o modă, o *manieră* de interpretare. Ci talentul de a electriza muzica, supleţea care umple discursul de mister și de freamătul ce se confundă cu freamătul însuși al vieţii, cu pulsaţia arterelor, cu bătăile cordului. Citatul nu poate fi singura sursă de inspiraţie a jazz-ului, erau ei de părere; chiar dacă el apare, ca în cazul lui Charlie Parker, totul depinde de felul cum este prezentat.

Din discuţiile acestea și din ședinţele de la Minton's care, neavând alt public în afara muzicienilor înșiși, erau lipsite de ostentaţia renegărilor zgomotoase, ca și de dorinţa stârnirii admiraţiei ascultătorilor, s-a înfiripat, spre sfârșitul războiului, stilul sau curentul be-bop al jazz-ului, conceput de creatorii lui ca un fel de univers profund și nemărginit, ce trebuie explorat continuu, cu o curiozitate artistică eliberată de convenţiuni.

Cea dintâi orchestră de bop pare să fi fost cea constituită în 1944, cu negrul canadian Oscar Pettiford la contrabas, Dizzy Gillespie la trompetă, Don Byas la saxofon-tenor, George Wellington la pian și Max Roach la baterie. Activitatea lor a dat și denumirea stilului în care cântau: discursul trompetei lui Dizzy era verbalizat de unii — obicei care dusese mai de mult la scatul vocal — transformându-se astfel în silabe ca *bu-dee-dhat* sau *bu-re-bop* din care, prin eliziune și densificare, s-a ajuns la *re-bop* și, în sfârșit, la be-bop.

Ce era, din perspective jazzologice, be-bop-ul? Era năzuinţa de a lărgi, printr-o sensibilitate foarte „la zi", conceptul de improvizaţie, ca să nu se mai improvizeze separat asupra melodiei, armoniei și ritmului, ci să se dea o interpretare nouă întregii structuri a bucăţilor muzicale, astfel încât elementele lor lineare și verticale să apară simultan variate.

Dacă perioada bluesului fusese armonică, iar a swingului melodico-ritmică, boperii și-au propus să ridice improvizaţia — principalul element diferenţial al jazz-ului — la un adevărat nivel de artă, ducând-o până la limita *„variaţiilor de caracter",* la versiuni mai profunde decât formele iniţiale, ba chiar la forme diametral opuse temelor folosite, prin dezvoltarea creatoare a latenţelor melodice și armonice ne sesizabile la prima audiţie. Secţiei ritmice omogene a swingului îi urmează acum un ansamblu dinamic poliritmizat, pianul e mai percusiv și utilizează multe pete de acorduri, materialul melodic este și el triat, revalorificat și punctat cu multe

disonanţe. Noul mod de a fraza reclamă un stil de a cânta mai *legato,* specific bopului și diferit de maniera de interpretare *staccato* a perioadelor anterioare.

Bopul a avut câţiva reprezentanţi de seamă atât în domeniul instrumental, cât și vocal, a căror artă a dat jazz-ului un nou impuls, aşadar tocmai ceea ce se urmărea. Fie că este vorba de Coleman Hawkins, poreclit „Armstrong al saxofonului-tenor", de trompetiștii Benny Car ter sau Fats Navarro, de saxofoniștii Lester Young, Wardell Gray, Dexter Gordon, Sonny Stit sau Gene Ammon, de pianiștii Al Haig, Dodo Marmarosa, Hank Jones, John Lewis sau Bud Powell, fie de artiști vocali ca Billy Eckstine sau Sarah Vaughn, toţi împrumută muzicii interpretate de ei în stil bop ceva din timbrul unor sentimente autentice, în pofida monocromiei de o expresie modernă, evident îndeosebi în jazz-ul *cool.*

Dacă Armstrong a osândit acest stil în termeni atât de categorici, a făcut-o într-un moment când, prin imitaţie servilă, el a fost golit de mobilul oricărei sensibilităţi, lucru întâmplat destul de curând, așa cum aflăm dintr-un articol publicat în 1947 de Lennie Tristano. Pianistul orb prezenta ca deplorabilă situaţia bop-ului din punct de vedere artistic. Numărul personalităţilor cu adevărat creatoare în acest stil este atât de mic — afirma Tristano — încât toţi „se împrumută" sau fură direct, fără sfială, de la puţinii maeștri autentici, așa că *„bop-ul curge din nori sub forma unor averse, ţâșnește din zidul clădirilor și se ridică din aburii ceştilor de cafea. Aproape nimeni nu mai contribuie la îmbogăţirea lui, astfel că ni se pare că îl auzim mereu doar pe același Gillespie, care se poate crede rătăcit într-un palat cu oglinzi ce-i multiplică imaginea la infinit…"* Un alt pianist, Errol Garner, a încercat să explice cum a ajuns jazz-ul din nou într-un impas: *„… sunt mulţi muzicanţi incapabili să se facă înţeleși de public. Uită că ei cântă pentru oameni, ba uită până și aceea că ei înșiși sunt oameni, nicidecum profeţi ai artei sau martiri ai muzicii. Artistul adevărat nu poate să păstreze pentru sine ceea ce creează, fie că e vorba de pictori, de poeţi sau muzicieni; el trebuie să comunice totul anturajului și să se facă înţeles de el. Nici jazz-ul nu constituie o excepţie!"*

Anul 1947 a însemnat momentul de culminaţie al stilului bop. Imprimările unor piese, ca *Lady be Good* și *How High is the Moon,* cântate de Ella Fitzgerald, arată că, în interpretarea unui artist de talent, bop-ul poate deveni un stil de mare rafinament. Felul cum cântăreaţa își folosește în aceste înregistrări vocea constituie o adevărată sinteză între stilurile dixieland, swing și bop.

Este ceea ce încearcă toţi adepţii jazz-ului modern după ce părăsesc terenul incert al experimentărilor, pentru a afla modalităţi de limbaj apropiate de receptivitatea modificată sensibil a omului contemporan cu evenimentele complexe și contradictorii ce au urmat ultimului război.

XVIII. CE ESTE STILUL *COOL* ȘI *PROGRESIV?*

- **SCHISMA DINTRE ARTA ȘI PROFESIUNEA DE JAZZ-MAN.**
- **O MĂRTURIE A PIANISTULUI LENNIE TRISTANO.**
- **UNIVERSUL MUZICAL AL LUI LESTER YOUNG.**
- **SUNETUL PROASPĂT AL TROMPETEI LUI MILES DAVIS**
- ***„SĂ LĂSĂM LUCRURILE SĂ MEARGĂ ÎNAINTE…”***

> *„Jazz-ul progresează mai repede decât mulţi şi-o închipuie. Încercăm să creăm o formă progresivă de jazz și vrem să aducem o contribuţie valoroasă la arta muzicală”.*
>
> STAN KENTON

Tipul jazz-manului modern, ivit în cursul ultimului război, era mânat de o imensă neliniște; noaptea el satisfăcea dorinţa de distracţie a publicului, în cadrul unor formaţii și orchestre debitoare stilurilor New Orleans, dixieland sau swing, după ora de închidere însă învăţa, se cultiva, exersa, discuta, îşi confrunta ideile despre muzică și limbajul ei cu ale altora, compunea și fixa ceea ce i se părea mai bun în partituri complexe, convins că numai studiul hrănește cu adevărat imaginaţia și tehnica muzicianului. El nu mai dădea ascultători lor săi sau nu dădea decât rar și în momente privilegiate ceea ce credea cu adevărat despre jazz. A apărut astfel o schismă gravă, ale cărei consecinţe abia dacă puteau fi întrezărite, între *arta* și *profesiunea* de jazzman, între ceea ce ar fi dorit el să facă și ceea ce făcea de fapt.

Nu este lipsit de interes cazul lui Lennie Tristano, unul din pianiștii de seamă ai jazz-ului modern. El a fost concediat de peste tot, la începutul carierii sale. „Am *întâlnit,* mărturisea el, *mai multe categorii de patroni de local, dar până și cel mai blajin dintre ei îmi spunea, după câteva zile: «În ce mă privește, sunt de acord, că ești un mare artist, însă ceilalţi sunt de părerea că nu cânţi defel bine. Decât să am cu ei discuţii, prefer să-ţi plătesc gajul pe trei zile, numai să te cari chiar în clipa asta… Erau însă și dintre aceia care, de câte ori începeam să cânt în două sau trei tonalităţi simultan, dădeau buzna pe parchetul de dans și prindeau să-și smulgă părul din cap…”*

Mai târziu, când numele lui Tristano a ajuns o noţiune în jazz-ul modern și după ce publicul — adevărat, niciodată prea numeros și nici din cale-afară de entuziasmat! — a fost capabil să perceapă, cu urechea mai sensibilă la evoluţia muzicii noi, sensul căutărilor sale, fără să scape însă de impresia permanentă că artistul exagerează importanţa tehnicii, el și-a inaugurat activitatea de fiecare seară cu o invenţie de Bach. *„Cei ce doresc să ne asculte trebuie să știe precis de unde ne tragem, unde ne este obârșia, cărui maestru înţelegem să-i rămânem credincioși până la moarte”,* obișnuia să spună.

Multe din experienţele pianistului orb au rămas doar promisiuni, și pendularea lui continuă între orientări diverse risca, într-o anumită etapă, să devină cronică. Totuși, după ce de la orientarea zisă „barocă" a trecut la atonalism, cu imprimări ca *Digresiune* și *Intuiţie,* ca să revină din nou acolo de unde pornise și să facă înregistrări sub titlul generic *Invenţiuni,* care vădesc tentativa introducerii în jazz a linearismului baroc, experienţele lui Lennie Tristano n-au rămas fără oarecare rezultat. El a fost, într-o mare măsură, iniţiatorul curentului *cool,* care i s-a părut, poate, fenomenul cheie al înnoirii muzicii de jazz, dar problemele de creaţie și interpretare l-au purtat în cele din urmă pe făgașul sintezelor.

O clasificare, împrumutată ca termen de comparaţie din estetica generală, ne poate ajuta să înţelegem mai bine ce este stilul *cool* faţă de *bop,* și diferenţa dintre ele. Este cam ceea ce ar fi arta decorativă, nefigurativă, în raport cu arta compoziţională, figurativă. Dacă în bop există un caracter explicit emoţional și un con ţinut anecdotic, ilustrativ, jazz-ul cool valorifică principiul dinamicii structurale a muzicii și posibilităţile ei pur plastic-constructive, fără aluzii la caracterul programatic și conţinutul ei afectiv.

Firește, comparaţia nu poate să satisfacă curiozităţile mai angajate. Să încercăm, prin urmare, să găsim o explicaţie muzicologică fenomenului și rolului avut de el în jazz-ul modern, care ni se înfăţișează ca un mozaic de tendinţe, maniere și personalităţi destul de contradictorii și lipsite de un echilibru sau de vreo unitate a aspiraţiilor.

Ca și în cazul bop-ului, izvoarele jazz-ului cool se află în felul de a intona și de a reinterpreta materialul tematic folosit al unui saxofonist: negrul Lester Young. Porecla de Prez sau Preș i-a fost dată de Billie Holiday, care, povestindu-și viaţa, spunea că a simţit, după ce l-a auzit de mai multe ori pe Lester cântând, că este cel mai mare dintre toţi saxofoniștii cunoscuţi de ea. Și cum eponimele de *king, count* sau *duke* erau destul de numeroase, s-a gândit că așa cum președintele Statelor Unite este primul cetăţean al ţării, Lester Young e cel dintâi dintre saxofoniștii ei, fără să mai fie altul la același nivel cu el. Adevărat că porecla aceasta n-a fost la fel de răspândită în public și printre muzicieni cum sunt cele devenite ca recum nume proprii ale artiștilor jazz-ului, ceea ce pare să se datoreze lipsei popularităţii prea mari a artistului. „Tinicheaua asta cu mecanism", cum îi spun mulţi dincolo de ocean saxofonului, suna totuși minunat în interpretările lui. Taina intonaţiei, a frazării, a nuanţe lor, a atacului și ritmizării, a expresiei sale în general era ca taina muzicii însăși: evidentă și, cu toate acestea, ascunsă. Intuiţiile sale erau date ale firii artistului, chiar dacă el se încorda mereu, din toate puterile, spre a le putea exprima. A fost un mare intuitiv și, totodată, un artist mistuit de incandescenţa ideilor sale.

Fluenţa cu adevărat nemaiauzită a discursului său, arta cu care dezvolta și varia ritmul și, îndeosebi, tonul unic al instrumentului voind să sugereze simţăminte și gânduri foarte adânci, dar și foarte explicite, au făcut din el un muzician de talie rar întâlnită în perioada de modernizare a jazz-ului. La el, tonul și complexitatea mișcărilor utilizate spre a-l obţine erau atât de aeriene, atât de ușoare în aparenţă,

încât, ascultându-l, simţeai destinderea, acel *relax* care a devenit un ideal anevoie atins al omului angrenat în mecanismul din ce în ce mai accelerat și mai constrângător al existenţei moderne, producător de *stress.*

André Hodeir, bunăoară, este convins că în modul cum Prez a conceput swingul și l-a aplicat în felul său de a cânta se află, de fapt, izvoarele avangardei cool, care a dus chiar prea departe elementul de destindere și relaxare în dauna, firește, a tensiunii, astfel că aspectele de contrast lipsesc aproape cu desăvârșire și dau naștere la o monotonie ce se concretizează în scăderea interesului auditorilor.

Universul muzical al lui Lester Young ar trebui analizat într-o carte întreagă sau, cel puţin, într-un studiu amplu, nu într-un capitol sumar, dar pentru încercarea noastră de reconstituire a istoriei jazz-ului ajunge o sinteză a vieţii, ideilor și particularităţilor sale de stil, cărora li s-a fixat un loc proeminent de către critici în evoluţia artei lui.

Muzicianul acesta, născut în 1909 într-un târg de pe malurile fluviului Mississippi, care și-a petrecut prima copilărie la New Orleans, a fost contaminat de timpuriu cu aerul de libertate al ambianţei în care se trezise la conștiinţa de sine, fiind legănat de imaginea covârșitoare a apelor fluviului sfărâmate continuu în unde de argint și din nou reconstituite într-o curgere fără oprire. De atunci s-a lăsat furat de gânduri și viziuni ce-l înălţau din pulberea pământului în pulberea constelaţiilor, părând absent pentru cei din jurul său, chiar când i se vorbea, pentru ca atunci când cânta să se izoleze într-un univers propriu, creat prin muzică și suprapus peste cel real. Se închipuia într-o lume populată de fantoșele imaginaţiei sale, lucru pe care l-a deprins mai cu seamă la Minneapolis, unde a început școala. Cu fratele și sora sa, conduși de tatăl lor care cânta la trompetă, rătăcea cu trupele de minstreli, în perioada carnavalului, prin Kansas, Nebraska și Dakota de Sud. Lester bătea toba, într-un joc uluitor al invenţiei ritmice, dar l-a obosit repede obligaţia de a o împacheta și despacheta mereu, ducând-o în spinare de la teatru la tren și înapoi. Până să termine, toată trupa era plecată, iar el, mic și pirpiriu, rămânea de unul singur printre străini. Idolul lui deveni curând saxofonistul Frankie Trumbauer, așa că învăţă să cânte întâi la saxofonul-alto, apoi la saxofonul-tenor, fără îndrumarea cuiva, descoperind singur ceea ce avea de făcut. *„Mi se părea uneori că, atunci când cânt, poveștile coboară pe pământ",* a mărturisit el într-una din rarele sale clipe comunicative. Cânta totul după ureche, fiindcă nu-i plăcea să citească notele, până când tatăl său l-a exclus din mica formaţie de familie, silindu-l să se aflabetizeze muzical. A izbutit cât se poate de bine în câteva luni, ba l-a mai ajutat și pe tânărul Ben Webster să înveţe să citească notele.

Câtva timp, Lester Young a cântat în orchestra lui Joe Oliver, ducând traiul de vagabondaj al muzicanţilor de culoare ambulanţi, apoi a colaborat cu Count Basie și cu Fletcher Henderson la Clubul Bumbacului din New York. Au fost zile grele pentru el cele petrecute în această formaţie, unde îl înlocuia pe Coleman Hawkins plecat în Europa, fiindcă el cânta într-o manieră proprie, modifica punctuaţia frazelor și gruparea notelor, trezind emoţia lentă dormind în teme, cu ţâșniri melodice care se frângeau și cădeau pe neașteptate. A părăsit orchestra, ca să se

întoarcă la Kansas City și să cânte din nou cu Basie, cu care a plecat apoi la Chicago, unde și-a făurit prima reputaţie de mare saxofonist-tenor. N-a fost niciodată prea încântat de colaborarea sa cu orchestrele mari, fiindcă dorea să cânte singur, ceea ce l-a determinat să-și înjghebeze un combo propriu, un sextet în care la baterie se afla fratele său și cu care a făcut imprimări interesante. L-au pasionat mai cu seamă competiţiile după ora de închidere a localurilor, cântând în orice jamm session unde putea să dea peste instrumentiști talentaţi. La o astfel de reuniune a cunoscut-o pe Billie Holiday, de care nu s-a mai despărţit, înregistrând în câteva rânduri împreună și dând cu ea concerte. A apărut și în concertele de la Los Angeles ale lui Norman Granz, *Jazz at the Philarmonic,* dar activitatea lui s-a desfășurat mai ales în circuitul cluburilor de noapte, cu mici formaţii de câte cinci sau șase instrumentiști. Cânta de obicei cu umor, uneori chiar maliţios, dar în subtextul muzicii lui stăruia neîncetat o tensiune înăbușită. *„El este temelia a tot ce s-a făcut în saxofonul-tenor în ultimele două decenii”,* afirmă Barry Ulanov despre el. Un ton pur, o complexitate ritmică fermecătoare, ușor de urmărit, dar cu neputinţă de analizat.

Lester Young se pricepea să adauge variaţii neașteptate liniei melodice, să agrementeze piesele cu culori armonice fermecătoare, împrumutate paletei policrome a lui Debussy. Solo-urile lui începeau într-un calm de reculegere, se însufleţeau puţin câte puţin, apoi începeau să fiarbă, în bulboane, să se joace cu o dezinvoltură glumeaţă, ca tonurile să-și piardă iar ascuţișul și să se întoarcă la reculegerea inițială, cu un ușor vibrato, care dispărea aproape cu totul în mișcările repezi. Prin accente surprinzătoare și decalaje bruște, crease un swing intens, în același timp însă tandru și plin de melancolie, rezultat al personalităţii sale de o rară emotivitate. A murit în 1959, la New York, lăsând o serie de înregistrări unice în felul lor, dintre care rămân de neuitat pentru mulţi — fiind piese de mare frumuseţe a tonului — *The Man I love* cu Billie Holiday, *Song of the Island,* cu orchestra lui Count Basie, *These, Foolish Things, I want to be happy,* cu Nat King Cole, *Confessin’* și *Louise.*

Dar adevăratul act de naștere al stilului cool este socotit discul înregistrat în 1947 de Woody Herman, acompaniat de formaţia *Four Brothers,* adică Zoot Sims, Herbie Stewart, Stan Getz și Serge Chaloff. Sudaţi perfect pentru o elaborare artistică a temelor interpretate la saxofon, modul lor de intonare și dezvoltare a muzicii le amintea unora de conceptele lui Charlie Parker, exprimate cu timbrul instrumental al lui Lester Young. Fiind însă albi cu toţii, păreau mai puţin frământaţi decât jazzmen-ii de culoare și împrumutau execuţiei lor mai mult calm — un fel de obiectivare de orice emoţie, care seamănă a răceală *(cool* în engl.) opusă jazz-ului *hot* (fierbinte, intensiv etc.).

După unii, între care și André Hodeir, jazz-ul cool este punctul extrem al evoluţiei muzicii de jazz, opinie care putea să corespundă împrejurărilor de acum două decenii, dar care nu ne mai satisface azi. Același jazz-olog, cu autoritatea recunoscută chiar de către confraţii săi americani, afirmă că această tendinţă sau, într-un sens mai puţin sever al noţiunii, „stil” n-ar fi produs decât două capodopere

incontestabile, *Israel* și *Boplicity,* ambele datorate lui Miles Davis și formaţiei sale. Totuși, mişcarea este ilustrată îndeosebi de muzicienii albi. Saxofoniștii cool au învăţat de la Lester Young modul de a cânta dezinvolt și relaxat, de la Charlie Parker au deprins invenţia melodică și armonică. Cei mai cunoscuţi dintre ei sunt Herbie Stewart, Stan Getz, Brew Moore, Al Cohn, Zoot Sims, Allen Eager și, poate cel mai reprezentativ pentru întregul curent, Lee Konitz, care a apărut în 1948 alături de Miles Davis când, în cursul unor înregistrări pe disc, au fost definitivate trăsăturile stilistice esenţiale ale coolului: un ritm mai puţin sofisticat ca la bop, sonorităţi catifelate, cu nuanţe de mare rafinament, o serenitate care, în cel mai bun caz, exprimă un sentiment ce nu are nimic dureros sau apăsător, dar nici puterea de a se bucura cu adevărat de ceva, o contemplare aeriană și detașată, ca și cum Prospero, vrăji torul, ar fi fost prefăcut de muzicienii aceștia absenţi din clocotul vieţii cotidiene într-un băiat de prăvălie care învârte de zor manivela unui aparat sonor, iar sunetele curg din el fără nicio violenţă, însă și fără vreo simţire.

Firește, acest lucru este valabil doar pentru ceea ce am numi „umbrele" stilului, fiindcă, la polul opus, aşadar în momentele de artă ale lui, muzica îşi dobândește puritatea cam în sensul în care i-o confereau preclasicii: adică niciun program literar, nicio imixtiune de pasiuni necontrolate de raţiunea suverană, nicio expresie fierbinte care ar putea să transforme muzica într-o confesiune prea sinceră și, deci, lipsită de pudoare. Ceea ce nu înseamnă că afectele ar lipsi cu desăvârșire din muzica coolsterilor; dar ea împrumută un timbru de discreţie, un ton cameral aproape, neurmărind antrenarea cu orice preţ a ascultătorilor, ci invitându-i doar, fără cea mai ușoară ostentaţie, să guste frumuseţea sunetelor, logica împletirii lor într-un flux inteligibil, sobru și fin, scutit în tonuri de vreun vibrato, cu sonorităţi voalate, cum le propunea Prez, sugerând plutirea senină peste culmi, ce presupune o anume renunţare la plăcerile și bucuriile adeseori violente ale muzicii, așa cum o înţelegeau artiștii de la New Orleans și apoi cei de la Chicago.

Dacă plutirea aceasta nu este chiar atât de înaltă pe cât ar dori-o cools-terii, acest lucru se datorează și unei fantezii mai sărace în domeniul improvizării libere asupra unor teme, a căror „autenticitate" e respectată, variaţiile nu mai au strălucirea pe care am dori-o de la o etapă de evoluţie spre mai mult și mai substanţial a muzicii de jazz. Numai cei mai mari, între care și Miles Davis, izbutesc să se ridice peste acest „zbor de mică altitudine" și să dea relief variaţiunilor, ca în *Billie's Bounce,* la saxofon cu Charlie Parker. Arta variaţiunilor este, în fond, una din supremele cuceriri ale jazz-ului și li se poate reproșa coolsterilor că *„au alungat din preajma lor toate amintirile și miresmele trecutului",* cum spunea un critic francez.

Derivând din bop și evoluând simultan cu acesta, ca o reacţie împotriva lui, jazz-ul cool surprinde prin lipsa oricărui registru emotiv: stările sufletești ale muzicanţilor, care capătă în muzica bop o maximă posibilitate de exprimare, atât în momentele de improvizaţie, cât și în participarea afectivă la actul interpretării (participarea aceasta alcătuiește de altfel axa de susţinere și cristalizare a stilului), nu mai joacă de astă dată niciun rol. Debitul și ritmul muzicii nu variază după starea sufletească

a interpreţilor, căci ea nu are vreo funcţie catalitică în actul artistic. Comunicarea trebuie realizată prin faptul sonor concret, tentativă care naște în ultimă instanţă din intenţia jazzmen-ilor albi de a pune frâu într-un fel exceselor și exuberanţei bop-erilor de culoare, inoculând jazz-ului roadele avansate ale culturii spirituale: meditaţia și introspecţia, gustul „Contaminărilor", predilecţia pentru tot ce este raţional, logic, funcţional (G. Blamonte-Enzo Micocci, *Il libro del Jazz,* 1960).

În pofida contribuţiei lui Woody Herman, după părerea majorităţii jazz-ologilor, șeful școlii cool rămâne Lennie Tristano, fiul unor imigranţi italieni, născut în 1919 la Chicago și vădind din copilărie înclinaţii deosebite spre matematică și muzică. Ca să poată studia la conservator, el a fost nevoit să cin te prin diferite localuri de la periferie, la început sub influenţa stilului pianistic al lui Ari Tatum, mai târziu, afirmând o puternică personalitate autonomă, care a plăcut mai ales muzicienilor și criticilor, mai puţin publicului și, cum am văzut, patronilor. Între admiratorii săi fideli se numără chitaristul Billy Bauer, saxofonistul Lee Konitz și trompetistul Miles Davis, de alt fel unul dintre foarte puţinii cools-teri negri.

Adepţii aceștia s-au lăsat înrâuriţi de muzica austeră, nobilă, raţională a lui Tristano, care — după câteva sesiuni de înregistrări, socotite azi documente de valoare ale jazz-ului modern — s-a retras din activitatea artistică publică, consacrându-se, la New York, pedagogiei pianului și, mai rar, imprimărilor pe disc.

Să ne oprim o clipă și la trompetistul de culoare Miles Davis, nu numai fiindcă el stăpânește o largă arie a jazz-ului modern și a stilului cool, ci și fiindcă este un artist cu adevărat mare. Originar din Illinois, unde s-a născut la Alton în 1926, a fost remarcat de Charlie Parker, cu care a și făcut, îndată după război, primele înregistrări. A activat îndeosebi cu mici formaţii; în deceniul al șaselea a concertat cu un cvintet și în sala Pleyel, la Paris, avându-l la baterie pe Kenny Clarke. Între 1955 — 1960, cvintetul său se compunea din artiști de prim-rang, ca John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers și Jo Jones. Compozitor cu o inventivitate prolifică, a improvizat, tot la Paris, muzica pentru filmul *Ascensor spre eșafod,* a participat la o mulţime de festivaluri de jazz și a făcut în serie înregistrări de calitate. Felul său de a cin la este oarecum o sinteză a îndrăznelilor armonice, a rapidităţii bop-erilor și a manierei decontractate a lui Lester Young, susţine Frank Tenot (*Dictionnaire du jazz,* 1967). Este un mare solist liric, visător și chiar morbid, cu un superb ton voalat când cântă cu surdină, cu acute penetrante și clare, fără vibrato, realizând în 1959 un moment de mare artă prin înregistrarea piesei *Flamenco Sketches.* Tonul trompetei lui umple tot văzduhul, cu un suflu înalt, ce se înalţă deasupra tumultului ritmurilor iberice. E o muzică nobilă și măsurată, demnă să intre definitiv în fondul de aur al muzicii de jazz, cu toate că ea ridică din nou problema pusă stăruitor de atâţia: unde începe și unde sfârșește muzica de jazz?

Sunetul proaspăt — *fresh sound* — al orchestrei lui Miles Davis creează un climat ce i-ar conveni chiar și muzicii lui Georg Philipp Telemann, de pildă, cele două poziţii estetice întâlnindu-se în punctul de convergenţă al sonorităţii clare și echilibrate, chiar dacă faţă de structura clasică, articulată pe secţiuni matematic complementare, jazz-ul cool introduce fără sfială asimetriile, renunţând la frazele

de patru măsuri. Dar nu aceasta îndepărtează pe nesimţite coolul de arta jazz-ului cu specificul său, ci rafinamentele și cizelările duse la extrem, care fac din producţiile lui o muzică prea intimistă spre a putea beneficia de interesul și simpatia unor pături mai largi de ascultători.

Odată cu adoptarea stilului cool de către unele mici formaţii de gen, jăzz-ul a intrat în laboratoarele experimentale, devenind tot mai puţin artă și din ce în ce mai mult o speculaţie intelectualistă, geometrism arid, calcul demonstrativ. Dacă n-ar fi apărut cools-teri mai recenţi, care să facă unele concesii reclamate de capacitatea de receptare a publicului, primele experienţe de acest fel ar fi fost, probabil, și ultimele.

Dintre muzicienii albi care au contribuit într-o mai mare măsură la definitivarea stilului cool și la popularizarea lui, cel mai interesant sau, în orice caz, cel mai cunoscut este pianistul David Brubeck, fost discipol al lui Darius Milhaud și Arnold Schönberg. El s-a folosit de formulele și sugestiile lui Lennie Tristano și Miles Davis. L-am auzit și noi în 1971, cu ocazia concertelor de la București, unde a trezit impresii contradictorii. Discurile înregistrate cu cvartetul său, avându-l la saxofon pe Paul Desmond, se vând în Statele Unite ale Americii în milioane de exemplare. După Louis Armstrong și Benny Goodman, Brubeck este singurul jazzman american căruia revista săptămânală *Time* i-a consacrat o copertă întreagă, ceea ce indică marea sa popularitate și preţuirea de care se bucură în patria sa. Atât una, cât și alta au fost posibile datorită faptului că a reformat concepţiile artistice ale lui Tristano, conferindu-le o mai mare vitalitate, îmbogăţindu-le cu impulsuri ritmice de swing și lăsând un teren mai larg improvizaţiei, în care sunt intercalate fragmente din piesele celebre ale repertoriului simfonic — așa dar creând, în retorta stărilor sale subiective, asociaţii între diferitele stiluri de jazz anterioare modernismului și limbajul clasic al muzicii.

Coolsterii au dobândit un prestigiu deosebit pe coasta de vest a Statelor Unite; grupul *west coast* este alcătuit din muzicieni albi, în rândul cărora negrii Chico Hamilton și Buddy Collette constituie excepţii cu adevărat rare. Interesul jazz-ului cântat în California a atins punctul culminant de la începutul celui de al șaselea deceniu, prin respectul interpreţilor faţă de aranjamentele scrise și prin cultivarea unei execuţii cât mai precise, ceea ce i-a înstrăinat însă de pulsaţia ritmică specifică jazz-ului. Lucrul acesta l-a făcut pe clarinetistul Tony Scott să spună că jazz-ul a început să nu mai aibă nevoie de ritm mai mult decât are nevoie omul să-și asculte bătăile propriei sale inimi. După Lucien Malson, formula muzicienilor de pe coasta de vest e o artă „de seră", fără nimic din antrenul și pasiunea jazz-ului tradițional. Încât le impune auditorilor „un regim dietetic"!

Opiniile despre jazz-ul cool sunt dintre cele mai deconcertante, ceea ce i se întâmplă de altfel și coolsterului David Brubeck. În timp ce Andre Hodeir socotește că nu este nimic original în introducerea de către el în arta jazz-ului a formei și tehnicii muzicienilor clasici din Europa sau a diverselor elemente ale stilului de fugă, iar Miles Davis spunea că el „Habar nu are de swing", adică de pulsaţia ritmică a adevăratului jazz, Charlie Parker pretindea, dimpotrivă, că Brubeck ar fi „însăși

perfecţiunea" așa cum el, Parker dorise mereu s-o atingă, pentru ca saxofonistul Desmond să afirme cu întreaga convingere că *„atunci când Brubeck cântă bine, este un lucru deosebit de emoţionant să-l asculţi. În improvizaţiile sale, cu desăvârșire libere, coexistă toate elementele esenţiale ale jazz-ului, împreună cu complexiunea armonică a lui Milhaud și Bartók, forma arhitectonică a lui Bach și chiar solemnitatea lui, din când în când până și lirismul romantic al lui Rahmaninov".* Stilul său, puţin amărui și de un evident intelectualism, care nu ex clude nuanţa unei sensibilităţi autentice, este dintre cele mai bune lucruri create de jazz-ul modern.

Să încercăm, în sfârșit, a lămuri și felul cum își justifică denumirea jazz-ul *progresiv,* termen aplicat la tot ce nu este în vederea „bigoţilor, sau a celor cărora li se mai spune în America și *moldy figs,* cică „minţile smochinite" care admiră în exclusivitate jazz-ul arhaic și clasic anterior apariţiei swing-ului.

Cu toate acestea puţini artiști sau, după cum susţin jazz-ologii aproape în unanimitate, nimeni n-a cultivat cu mai mult elan, deși într-o atmosferă *up to date,* adică adusă la zi, swingul, ca unul din reprezentanţii de primă mărime ai „progresivismului", și anume Stan Kenton cu orchestra sa.

Stanley Newcomb Kenton, zis și Stan, nu mai e azi tânăr, ca vârstă, fiindcă s-a născut în 1912, la Wichita, în Kansas. Șef de orche stră, pianist, compozitor și aranjor, el și-a început cariera pe coasta de vest, a înregistrat discuri din 1942, ele bucurându-se de popularitate și fiindcă avea soliști vocali ca Anita O'Day, Gene Howard și June Christy. Însuşindu-și ca puţini alţii gândirea și tehnica jazz-ului clasic și ale curentelor moderne, a dus o viaţă aspră de muncă și căutări, în repetiţii ce se desfășurau într-o atmosferă de reculegere. A fost convins, pare-se, tot timpul, că activitatea sa va trebui să-și aibă locul în istoria muzicii de jazz, căutând mereu să-și tempereze patosul romantic prin ordine și armonie. Orchestra mare, pe care a alcătuit-o în 1950 din patruzeci de instrumentiști, a debutat sub deviza *„înnoirea muzicii moderne",* deviză urmărită cu atâta tenacitate și seriozitate, încât toate celelalte formaţii, orchestre și artiști având cam același ţel păreau superficiale pe lângă el.

Astfel se explică autoritatea câştigată în al șaselea deceniu și stima de care se mai bucură în rândurile celor ce nu rămân insensibili la fervoarea și eforturile de îmbinare a noutăţii cu tradiţiile vii ale artei. Turneul său din 1956 în Marea Britanie a fost un adevărat triumf, spunându-se în legătură cu concertele pe care le-a dat că muzica aceasta pare a fi „O *voce ce vine din inima",* fără ca ascultătorii cuceriţi de năvălirea noilor mode să fi fost mai puţin încântaţi de ea. În 1965 și-a înjghebat un nou grup instrumental, *The Los Angeles Neuphonic Orchestra,* opunându-se și pe mai departe în interpretare la tot ce e vag, neprecis sau ceţos. Stilul său se remarcă îndeosebi prin caracterul dens al discursului, prin fluiditatea și magia culorilor de timbru, printr-o pulsaţie care este neîndoios swing de cea mai bună calitate, dar în care se recunoaşte fuziunea unor elemente diverse.

De multe ori, Stan Kenton renunţă la elocvenţa unui jazz pe înţelesul publicului larg de dragul perfecţiunii tehnice. Armonia execuţiilor sale exprimă în ultimul timp

fericirea de a fi atins gradul cel mai înalt cu putinţă al desăvârșirii în tehnica instrumentelor ce alcătuiesc ansamblul, și în colaborarea lor, pe care, ascultând-o cu ochii închiși, ai într-adevăr impresia că auzi nu o orchestră, ci un singur instrument cu registre de timbru multiple, stăpânit de un singur artist.

Artistul acesta este Kenton, om al timpului nostru, care a învăţat și de la Count Basie, și de la Lennie Tristano, dar a învăţat în același timp să-și asculte propria simţire și raţiune și, totodată, să-i asculte pe soliștii săi, care au fost, pe rând sau deodată, saxofoniștiitenor Zoot Sims și Richie Kamuca, saxofonistul-contralto Lee Konitz, trompetistul Conte Candoli, trombonistul Frankie Rosalino, sau să apeleze la aranjamentele lui Gerry Mulligan și Bill Hollman.

Mulţi au aderat la ideile jazz-ului „progresiv", enunţate și realizate de Kenton, adică împăcarea până la un anumit punct a experimentalismului modern cu swingul tradiţional, cu beatul, cu bluesul și revenirea la un limbaj ritmico-melodic mai simplu, mai aproape de înţelegerea maselor. Influenţa aceasta, care de fapt îşi are rădăcinile în succesul de durată al swingului orchestrei lui Count Basie, se resimte în aranjamentele lui Quincy Jones, în contrabasul lui Oscar Pettiford, în trombonul lui Urbie Grean, în felul de a cânta la pian al lui Hank Jones și Billy Taylor, sau în acela de a manipula bateria al lui Don Lamond, ca și în formaţia *Dream Band* — „Orchestra visului" a trompetistului Maynard Fergusson, canadian de origine, activând timp mai îndelungat la cabaretul *Birdland* din New York. Toţi aceștia caută și izbutesc, în clipele lor cele mai bune, o reconciliere între elementele raţionale și cele vitale, de spontaneitate, ale jazz-ului. Trompetistul, șeful de orchestră și aranjorul Quincy Jones spunea despre aceste produse ale jazz-ului ce se autonumește „progresiv* că ar prefera ca ele să nu fie neapărat definite într-o categorie anumită, odată ce sunt influenţate, probabil, de cele mai diverse surse jazzistice și extrajazzistice, de la cântăreţul de blues Ray Charles la lucrările de pian și or chestră ale lui Maurice Ravel: *„… scopul nostru este, în ultimă instanţă, să creăm prin muzica noastră însufleţire, atmosferă și o legătură sinceră între artist și public".*

Astfel, jazz-ul „progresiv* nu aduce inovaţii de stil propriu-zise, deși creează un echilibru între vechi și nou, constituind o punte între ceea ce fusese și ceea ce ar putea să fie în viitor. Iată de ce acestui curent sau, mai degrabă, atitudine faţă de jazz îi aparţin — pe lângă Lennie Tristano (în ciuda faptului că este și coolster), Miles Davis, Lee Konitz, David Brubeck ș.m.a. – atât orchestra lui Woody Herman și Boyd Reaburn, cât și maniera de a cânta a vocaliștilor Billy Eckstine, Sarah Vaughn și Anita O'Day, concepţia despre orchestraţie a aranjorilor George Handy sau Johnny Mandelle, dar îndeosebi muzica pe care o cântă Stan Kenton însuși. *„Trebuie să acceptăm* – concludea ei — *diversele etape de evoluţie ale jazz-ului și să lăsăm lucrurile să meargă înainte, căci viitorul este larg și inspirator, dacă muzicienii moderni se vor folosi de toate metodele și mijloacele aflate la îndemână, indiferent de ce natură sunt ele".*

Este posibilă oare această utilizare creatoare a mijloacelor existente și a tuturor căilor de evoluţie firească a artei în ambianţa în care jazz-ul activează, supus

exigenţelor diverse ale caselor producătoare de discuri, studiourilor de radio și televiziune, industriei de show și, în cele din urmă, însuși gustului mereu arierat sau, dimpotrivă, avansat artificial prin manevrele publicitare ale societăţii de consum? Răspunsurile date la întrebare de către specialiști sunt prudente și contradictorii, ale noastre pot fi aflate în ultimul capitol al cărţii.

XIX. CONCLUZII ȘI PERSPECTIVE.

- **JAZZ-UL IA NAȘTERE DINTR-O EFERVESCENŢA DE VIAŢA.**
- ***„MODUL ACESTA DE A FACE MUZICA E CA BANANA: SE***
- ***CONSUMA PE LOC”***
- **O CALE PROPRIE DE A FACE ARTA.**
- **J A Z Z - UL, „UN PROTEST PACIFIC”.**

> *„Jazz-ul a fost socotit, la început, o voga trecătoare. Dar ce vogă e aceea care durează un sfert de secol și chiar mai mult? Asta nu mai e vogă, ci epocă!”*
>
> ARTHUR HONEGGER

Sfertul de secol al duratei artei jazz-ului, pe care compozitorul francez Honegger îl înregistra sensibil, a fost depășit între timp aproape de două ori, ceea ce ar putea să ne ofere oarecare perspective asupra drumului străbătut de muzica negrilor americani. Cu toate acestea, oricât am citi despre jazz, nu vom înţelege prea bine ce este el, cum acţionează asupra publicului din lumea întreagă, în ce fel reușesc muzicanţii de culoare și cei albi să se exprime cu ajutorul lui, înainte de a-l asculta, de a-l cunoaşte aşadar *direct.* Scrierile teoretice sau glosările cu caracter istoric, de orice nivel sunt ele, nu-și propun de altfel decât să-i ajute pe auditori să deosebească jazz-ul artistic de contrafacerile lui comerciale. Dar chiar în lipsa unor astfel de scrieri, ascultătorul sensibil recunoaşte fără greutate pe artiștii adevăraţi care poartă în lăuntrul lor o anumită dispoziţie emotivă, darul destul de rar de a recepţiona mulţimea faptelor și impresiilor de viaţă, exprimându-le în muzica lor.

Orice idiom poate fi bun spre a tălmăci o sinteză de conștiinţă; până și jazz-ul, care, prin dibuiri și eșecuri fără număr, dar și prin numeroase clipe de antren, s-a încorporat muzicii contemporane, de care nimeni nu-l mai separă, oricât ar fi de vastă tabăra adversarilor lui.

Afișul primului festival european de jazz din Franţa, 1960.

Unii mai cred că jazz-ul va fi asborbit treptat de muzica simfonică tradiţională, pentru ca, la polul opus, adepţii lui fanatici să susţină că muzica secolului al XX-lea a decăzut în așa măsură, încât ar fi mai bine ca ea să cedeze definitiv locul jazz-ului.

Ambele opinii reprezintă limite extreme ale bunului-simţ, cu care nu putem fi de acord. Metamorfozele prin care jazz-ul a trecut de-a lungul acestui veac, stilurile pe care le-a îmbrăcat pe rând sau simultan, compozitorii și interpreţii lui au dus la cristalizarea unui mod inedit de a face muzică, uneori atât de inedit, încât ragtime, de pildă, care a slujit drept sâmbure arborescentei lui înfloriri, apare în el cu totul

de nerecunoscut. Alţi fermenţi ai definirii sale s-au lăsat și ei la fund, întorcându-se la starea difuză în care se aflaseră înainte de a colabora la sudarea unei noi expresii sau maniere de jazz.

Fie că se cheamă arhaic, primitiv, dixieland, stil Chicago, swing, neo-New Orleans sau jazz modern, cu diferitele lui ramificaţii, interpretat de *Modern Jazz Quartet,* de *Charles Bell Contemporary Jazz Quartet,* de bop-eri sau de cool-steri, expresiile și manierele jazz-istice iau naștere dintr-o efervescenţă de viaţă și sugerează perfect dimensiunile epocii noastre, climatul său sufletesc, felul de a simţi al oameni lor de azi într-un sector geografic care a fost la început limitat la un singur continent, ca apoi să devină, cu timpul, tot mai larg.

Muzica de jazz nu mai poate fi privită așa dar ca o formă convenţională de muzică, destinată distracţiei efemere și satisfacerii superficiale a instinctelor cinetice. Căile muzicii de dans și ale jazz-ului s-au despărţit mai de mult, căci muzica pe care nu se poate decât dansa, devenind pe nesimţite de o monotonie iritantă când este doar ascultată, nu este jazz! Jazz-ul se ascultă ca un concert de muzică bună și, cu toate experienţele de împrospătare a limbajului lui, stilurile New Orleans și dixieland cunosc încă și azi o popularitate uluitoare.

David Brubeck a încercat să explice fenomenul acestei reînvieri a jazz-ului de odinioară prin faptul că tinerii ar iubi îndeosebi „ceea ce *au iubit, cândva, și părinţii lor”.* Explicaţia ni se pare însă forţată, odată ce ea nu răspunde cauzelor mai profunde ale renașterii care a măturat peste Anglia, Franţa, Italia, Suedia, Polonia etc., unde vechii muzicieni de jazz sau tinerii care cântau acum un sfert de secol în vechiul stil (deși solidari cu tradiţia, ceea ce fac ei nu este nicidecum o copie a trecutului) s-au bucurat de o popularitate nelimitată, desigur pentru că acest mod „clasic” de a cânta jazz conţine mult optimism, multă vigoare și energie, alături de o melancolie stimulatoare a vieţii sufletești, de spontaneitatea improvizaţiei ce evocă conceptele populare de artă. Discul, pe care jazz-ul se fixează și face ca el să fie legat organic de evoluţia tehnicii moderne, subliniază și mai mult asociaţia lui cu folclorul. Și, în adevăr, după cum folclorul muzical al popoarelor nu este unul și același lucru cu descoperirea unor mijloace noi de expresie, ci mai degrabă folosirea într-un fel nou a mijloacelor existente, muzica de jazz dezvăluie, aplică și dilată posibilităţile multiple ale mijloacelor tradiţionale de fonare: voce, instrumente, melodie, ritm, armonie, text etc.

Pentru ca înrudirea acestei muzici cu folclorul să fie mai desăvârșită, jazz-ul apare în mod cu totul neașteptat, dar pe deplin inteligibil, într-unul din porturile cu parfumuri meridionale al Golfului Mexic, punct de convergenţă al mai multor dialecte muzicale negroide și hispano-americane. Momentul va fi evocat mai târziu într-o tonalitate sentimentală, nu însă fără accente de veridic, de Louis Armstrong, Sidney Bechet, Jelly Roll Morton și alţi jazzmen-i.

În localurile și cluburile din New Orleans, împestriţat de rase și indivizi cu mentalităţi felurite, luându-se la întrecere cu strigătele stridente ori răgușite de pe cheiuri, se malaxează de către cele mai joase și mai apăsate pături de populaţie creatoare de folclor noua muzică ritmică și înviorătoare, cu o valoare afectivă

puternic diferenţiată de aceea a muzicii culte. Ea se încarcă cu toate simţămintele vieţii oropsite, a vieţii negrilor americani, exprimate în cântecele de plantaţie, spirituale, de muncă, de dragoste și dor, principala ei valoare artistică derivând tocmai din contactul cu această viaţă surprinsă la sursa ei de pitoresc și de maximă potenţialitate.

Din documentele, discurile, instrumentele, pozele culese și sistematizate la *International Jazz Foundation* din New Orleans sau la *Institute of Jazz Studios* de la New York se deslușește un soi fantastic și liric de trai al negrilor americani, la care ei participă cu moștenirea adusă din Africa și cu tot ce i s-a adăugat ulterior în patria lor de adopţiune. Din punct de vedere artistic, jazz-ul, denumit la început *ragmusic,* exprimă fidel anii mulţi pe care oamenii de culoare i-au trăit departe de continentul lor de baștină, încât folclorul vest-american circulă adeseori în jazz distilat și stilizat, cu imprecizia, dar și cu vigoarea unor reminiscenţe îndărătnice. Motivele melodice sunt fie născute pe plantaţii, în docuri sau pe șantierele de construcţii, fie împrumutate din muzica europeană, dar negrii, deși lipsiţi în majoritatea cazurilor de vreo educaţie artistică sistematică, reușesc să le îmbrace într-un stil personal, în amprenta unei sensibilităţi particulare și a unei fantezii în necurmată înnoire.

Fiind vorba de instrumentiști fără școală, pregătiţi spre a corespunde doar exigenţelor distracţiei efemere, e drept că rigorile muzicii nu sunt respectate, însă aceasta nu răpește nimic sau aproape nimic din originalitatea și vigoarea jazz-ului, din tinereţea și spontaneitatea unei muzici prin care negrii izbutesc să-și tălmăcească, cu uimitoare ușurinţă, universul de idei și sentimente. Dezvoltarea ei ulterioară relevă permanenta căutare a unui echilibru — nici până azi pe deplin găsit! — între emoţie și expresia ei artistică, ceea ce explică de altfel de ce întârzie mai multe decenii apariţia unei tehnici codificate a jazz-ului, deși spre a putea fi bine executat el reclamă o dibăcie meticuloasă.

În cele din urmă, însă, nu tehnica utilizată definește jazz-ul, ci sentimentul care domină fundamental materialul muzical cu care lucrează interpreţii și creatorii. Ei dezvăluie, chiar din prima perioadă a ivirii acestei muzici, o latură semnificativă a talentului artistic al oamenilor de culoare: capacitatea de a sesiza din câteva trăsături caracterul unei piese sau pe al unui motiv muzical, în sensul celor mai bune tradiţii de artă populară, variind temele cu o infinitate de nuanţe, care aparţine celei mai nesecate fantezii creatoare umane. Atunci când obiecţiunile de arhitectură și limbaj muzical, în sensul perspectivelor istorice ale artei culte, sunt înlăturate din câmpul percepţiei, plăcerea ascultării jazz-ului poate fi totală; el se acomodează foarte bine cu audienţele incidentale și compensează absenţa complexiunilor armonice sau contrapunctice (e vorba de jazz-ul arhaic !) prin abilitatea și priceperea cheltuite de interpreţi în transformarea, printr-o improvizaţie continuă, a materialului melodic. Uneori, chiar și motivele arhicunoscute pot să deștepte interesul ascultătorului, deoarece jazzman-ul operează cu sugestia unei noutăţi permanente. Improvizaţia și calitatea rară a materiei sonore, obţinute numai din trei-patru instrumente sau dintr-unul singur, dau un farmec particular acestui

mod de a face muzică, despre care Jean Paul Sartre spunea nu demult că *„Este ca banana: se consumă pe loc!”*

Jazzmen-ii cultivă o muzică supusă mereu transformării, nouă în sensul în care ziarul de azi dimineaţă este nou faţă de cel apărut cu douăzeci și patru de ore în urmă. Ei nu pregetă să introducă în ea evenimentele zilei, în înţelesul cel mai concret al cuvântului, dezvăluind astfel o participare totală, cu întreaga sensibilitate și adeziune, la fluxul vieţii. Concepţia lor contrastează evident cu formele mai puţin maleabile ale artei muzicale culte, cu practica operei fixate în scris. Mulţi văd în permanenta transformare la care jazzmen-ii su pun motivele o iconoclastie periculoasă la adresa principiilor muzicii artistice, dar jazz-ul trăiește și se răspândește tocmai datorită receptivităţii ascultătorilor la mobilitatea și „oralitatea” noii muzici, la care aderă și omul contemporan, admirator al jocurilor de abilitate ale inteligenţei și ingeniozităţii.

Cercetările mai noi au arătat sursele multiple ale muzicii de jazz și fundalul social pe care ea și-a făcut apariţia. Negrii, care au înţeles imposibilitatea integrării lor într-o lume cu alte legi și a asimilării complete a moduri lor artistice de expresie întrebuinţate de ea, au îmbrăţișat în cele din urmă o cale proprie de a face artă, captând în formele ei ecourile realităţii pe care, multiplicându-le, le-au reflectat printr-o prismă afectivă personală.

La început, felul de muzică, ce s-a transformat apoi într-un timp relativ scurt în jazz, a răsunat în urechea publicului american ca un zgomot neînţeles, de o intensitate sălbatică, ca murmurul a milioane de voci confuze în căutarea unei exprimări articulate, cât mai comunicabile. Jazz-ul reprezintă astfel drumul cel mai scurt ales de oamenii de culoare pentru a intra în contact cu lumea mare și a comunica inteligibil cu ea, făcând să fie auzit „sunetul” unei populaţii comprimate în dimensiunile minore ale segregaţiei de condiţiile economice și dogmele rasiale, exprimându-i sufletul, suferinţa și aspiraţiile, odată cu posibilităţile unor energii spirituale neexplorate și neexploatate. Expresie a folclorului negrilor din Statele Unite ale Americii, preluat și de foarte mulţi muzicieni albi, jazz-ul a readus în practica muzicii un element uitat aproape cu desăvârșire de artiștii culţi: creaţia spontană prin improvizaţie, cultivarea muzicii într-o comuniune perfectă a creatorilor, interpreţilor și publicului.

Muzicologul hispano-american Federico Britos arăta că *„jazz-ul este o formă de luptă socială”,* pentru ca Mario de Lagarde să-l numească *„un protest pacific”,* în ale cărui forme de exprimare *„se simte dorinţa de eliberare și de rupere cu vechile structuri oprimatoare”.*

Ar fi fost încărcat jazz-ul de toate aceste semnificaţii dacă el nu aducea zestrea de sensibilitate și poezie, ceea ce e pur și adânc în fiinţa negrilor, în a tuturor oamenilor în ultimă analiză? Dovada cea mai bună a eficienţei lui artistice o constituie faptul că, datorită torentului acestei muzici de o vitalitate nesecată, înţelegi mai bine pe cei ce au inventat noua artă, aderi, fără rezistenţă, la năzuinţele lor, pe care ţi le însușești ca să te zbuciumi, să te frământi și să te bucuri împreună cu ei.

Jazz-ul, în formele lui înalte, nu este aşadar o vogă perisabilă; el creşte firesc din lumea oamenilor de culoare americani, se scaldă în ambianţa ei ca într-o aură, fiindu-le refugiu de vis și stimulent de viaţă. El însoţeşte trezirea negrilor la existenţa construită pe principiile egalitare ale secolului nostru. Este cuvântul aruncat în golul tăcerii ce se urzise artificial în jurul lor, ridicându-se astfel pe același plan de importanţă cu artele majore ale umanităţii.

Ajunși la sfârșitul schiţei noastre, concepută la nivelul posibilităţilor de informare ale autorului asupra diferitelor aspecte ale artei moderne, ne dăm seama de numeroasele carenţe ale unei astfel de recapitulări. O parte din carenţele acestea — singura de altfel pentru care aflăm o scuză — se datorează bogăţiei și diversităţii infinite aproape a fenomenului, a cărui urmărire presupune o strictă specializare și un aparat de investigare ţinut la zi, de care noi nu am putut dispune. Spre a cuprinde toate numele, formaţiile, stilurile, substilurile, orientările și fenomenele anexă ale muzicii de jazz e nevoie de o mare enciclopedie, ba chiar de două, ca acelea ale lui Leonard Feather. O astfel de detailare nu poate însă să intereseze publicul larg, căruia schiţa aceasta i-a fost des tinată în scopul de a avea o privire de ansamblu asupra unei arte a secolului nostru.

Încotro se îndreaptă jazz-ul? Care vor fi etapele dezvoltării lui viitoare? Ce stiluri şi maniere de compoziţie, interpretare, intonaţie va îmbrăca el în următorii ani și în următoarele decenii? Sunt întrebări la care nimeni nu poate să răspundă, fiindcă arta, în toate formele și aspectele ei de manifestare, este condiţionată de șuvoiul în necurmată mișcare al vieţii, de gândirea oamenilor și de transformările pe care această gândire le suferă odată cu modificarea concepţiilor sociale și a organizării economice a existenţei în colectiv.

Suntem siguri doar de un singur lucru, și anume că jazz-ul mai are de spus multe lucruri noi și valoroase, spre bucuria celor ce caută în muzică nu numai delectarea simţurilor, ci și o îmbogăţire continuă a vieţii lor interioare.

MIC DICŢIONAR AL JAZZ-ULUI

„Limbajul vorbit și limbajul cântat al jazz-ului au relaţii de profundă înrudire. Atât unul, cât și altul participă deopotrivă la viaţa contemporană. A tolera, a adopta limbajul jazz-istic înseamnă a începe să cunoști și să înţelegi jazz-ul însuși".

LUCIEN MALSON

afro-cuban — dialect muzical influenţat de ritmul dansurilor și cântecelor din Antile; termenul a fost lansat de criticul muzical american H. E. Krehbiel, care a publicat între anii 1895 — 1899 studii despre muzica populaţiilor de culoare din S.U.A. Rezultatul cercetărilor sale se află în volumul *Afro-American Folksongs* (New York, 1913). Studiile acestea au fost reluate în al treilea deceniu al secolului XX de Melville J. Herskovits, care și-a extins cercetarea asupra ambelor Americi, identificând și clasificând dialectele muzicale negroide afro-brazilian, afrobahian, afro-haitian etc.; concluzia independenţei diverselor stiluri și expresii ale muzicii negrilor e afirmată și în câteva scrieri, memorii, biografii ale jazzmen-ilor și jazz-ologilor contemporani; au fost compuse piese reprezentative pentru dialectul. Afro-cuban, denumit și muzică *tipică, ca Afro-cuban jazz suite* de O'Farrill, *Gubop City* de Machito. Ș.a; efecte speciale s-au obţinut prin concursul unor bateriști, ca Valdes și Candido.

after-beat sau **off-beat** — timp „slab", neaccentuat; în practica jazz-ului de la New Orleans era puternic marcat; unii bateriști și basiști moderni utilizează acest fel de accentuare în acompaniament.

after hours — reuniune amicală, după orele de activitate cotidiană, folosită ca prilej de a cânta muzică în ansamblu (v. *Jamm-session)*

air-check – înregistrarea pe bandă de magnetofon a unei emisiuni de radio sau televiziune, în scopuri personale

all a jump — a cânta dezlănţuit, a exprima într-o interpretare o mare tensiune psihică.

alligator — denumire dată amatorilor de jazz fanatici, termen corespunzător, în limbajul sportiv, celui de „suporter" sau „microbist".

all stars — denumirea formaţiilor de jazz, cu caracter permanent sau temporar (în vederea unor concerte, înregistrări, turnee etc.), alcătuite exclusiv din muzicieni de primă mărime.

alto — denumirea prescurtată a saxofonului-alto.

Anatole — 1. Structura tematică a pieselor de jazz (în argoul francez) formate din 32 de măsuri, de tipul AABA; termenul a fost preluat din jargonul studenţesc, unde înseamnă schelet (uman); 2. În jazz, indică o armătură armonică, corespunzând în engleza americană termenului *the usual.*

ancie — (anche în fr., reed în engl.) — 1. Lamela de trestie pusă în vibraţie de suflul instrumentistului; instrumentele cu ancie specifice jazz-ului sunt clarinetul și saxofonul; grupul de instrumente alcătuit din saxofoane și clarinete poartă denumirea de *seclion des anches* (în fr.) și *reed section* (în engl.); 2. Termenul generic, în jazz, al saxofoanelor și clarinetelor.

appeal — apelul care, în toate formele responsoriale ale jazz-ului și muzicii populaţiilor de culoare din S.U.A., solicită răspunsul corului, ca în *spirituals, gospel songs* ș.a.

Apple (**Big**, „cel mare") — porecla dată de jazzmeni New York-ului. Centrul muzicii de jazz se află pe Strada 52, în cluburi și cabarete ca *Hickory House, Kelly's Stables, Onyx Club, Three Deuces* ș.a.

Apollo — sală de cinematograf și music-hall celebră, în cartierul Harlem din New York, având o importanţă istorică în evoluţia muzicii de jazz.

arrangement, aranjament — orchestraţia unei teme, melodii sau compoziţii, procedeu datorită căruia improvizaţia este înlocuită prin creaţia fixată în partitură sau stabilită prin înţelegerea prea labilă a membrilor unui ansamblu (v, *head-arrangement).* Uneori, improvizaţia și elaborarea sunt strâns legate în practica multor jazzmen-i.

atonal — o muzică în afara cadrului sistemului tonal tradiţional, în care cele 12 tonuri ale gamei cromatice sunt considerate egale, fără vreo ierarhie sau funcţie armonică între ele, acordurile ce acompaniază melodiile concepute atonal fiind neutre; cele mai cunoscute experienţe atonale în jazz sunt *Paradoxe* de Bobby Jaspar și *Alternation* cu Shelly Manne.

attack — intonarea accentuată, adeseori violentă, a unui ton.

ax, axe — denumirea prescurtată a saxofonului de orice tip.

bad — (în engl. Rău, fals, greșit) — indică o interpre tare excelentă.

background — fundal, sonor, improvizat sau scris, pentru susţinerea unui solo de instrument de către secţia melodică a orchestrei; există b.Improvizat, *b.* Armonic sau *b.* Obţinut prin combinarea mai multor voci melodice, *b.* Exclusiv ritmic, în cursul căruia se repetă câteva figuri de *riff* (v.) sau *stomp* (v.) identice.

Bags — porecla dată de jazzmen-i și „aligatori" vibrafonistului Milion Jackson.

balais (în fr.) — baghetă metalică din complexul bateriei.

ball (to have a) — a avea o mare plăcere audiind o piesă de jazz.

ballad — 1. Baladă, melodie din repertoriul comercial al S.U.A., relatând un episod de obicei dramatic; răspândită în folclorul populaţiei de culoare, balada a jucat un rol de seamă în apariţia *bluesului* (v.) și a jazz-ului primitiv; autorii baladelor americane au preluat numeroase teme europene, adaptându-le schemelor melodice afro-americane, care au influenţat ulterior profilul melodiilor instrumentale în jazz; tehnica de *riff* se bazează pe refrenele os tina te responsoriale ale baladei; câteva din cele mai frecvent reluate balade de către jazzmen-i sunt *Body and Soul, Lotus Bud, My Funny Valentine; 2.* în jazz sau în muzica ușoară jazz-oidă se înţelege prin *b.* Interpretarea rapsodică a unei piese de către un solist, acompaniat de orchestră prin acorduri placate.

banana boat — dans din Antile, ca și calypso, popularizat de Harry Belafonte în 1957.

band — ansamblu, orchestră, grup de instrumente; În perioada jazz-ului primitiv existau mai multe tipuri de *bands: country band* (fanfară rurală), *Street band* (fanfară de stradă), *marching band* (fanfară „de marș"); din deceniul patru, termenul de *b.* e înlocuit tot mai frecvent cu acela de orchestră.

bandleader — șeful unei formaţii instrumentale, șef de orchestră, dirijor.

banjo — instrument cu coarde și cu corpul de rezonanţă în formă de cerc, originar din Africa, unde se numea *banjar,* barbecue — sinonim cu picnic, în jazz înseamnă *jamm-session* (V).

barbershop — frizerie, loc unde, la New Orleans, populaţia se întâlnea frecvent spre a se amuza, a bea și a face sau a asculta muzică; terme nul s-a aplicat și micilor formaţii vocale și „clicilor" susţinătoare ale unor artiști, înjghebate în aceste frizerii.

barbershop-harmony — maniera de a cânta a unor formaţii reduse, al căror solist interpretează melodia acompaniat prin intervale armonice, caracteristică perioadei de colonizare a negrilor din America.

baron — persoană însemnată, potentat, magnat, mare muzician de jazz, impresar sau editor.

barrel-house — textual „casă-butoi", cârciumă sau ca baret cu muzică (de jazz) din cartierele periferice ale marilor orașe, locuite de oamenii de culoare; muzica din aceste localuri frecventate de populaţia săracă s-a numit mult timp *barrelhouse-music,* confundându-se, între 1900 1920, cu muzica de jazz.

barrelhouse-piano — stil pianistic cu reminiscenţe folclorice, cultivat îndeosebi la New Orleans, Sedalia, Memphis ș.a; este caracterizat prin vigoarea ritmică a basului și percuţia puternică a tastelor; cele două mâini cântă independent una de alta; stingă execută acompaniamentul în octavă pe timpii 1 și 3, pe timpii 2 și 4 apăsând acorduri în registrul mediu (tehnica aceasta se numește și *stride),* în timp ce dreapta expune melodia cu sincopări insistente și un tușeu percusiv, în fraze stacate, cu numeroase triluri, tremolouri și acorduri scurte, fără folosirea pedalei; pianiștii acestui stil cântau într-un tempo mediu sau ușor mișcat, ceea ce a conferit interpretărilor lor o tentă poetică; cultivatorii lui cei mai cunoscuţi sunt Cow Cow Davenport, Speckled Red și Champion Kack Dupree.

baryton, bariton — denumirea prescurtată a saxofonului-bariton.

bash — o jam-sesion organizată de amatori.

bash-drum — gran cassa, toba mare.

bass, basse — bas și contrabas, în orchestră.

bass fiddle — contrabas cu coarde.

battle — „bătălie", competiţia între două sau mai multe orchestre sau soliști, căreia i s-a spus în perioada be-bop, și *chase* (v.).

bazooka — instrument folosit în jazz, ca de ex. de Bob Burns.

be-bop — termen onomatopeic denumind stilul de jazz apărut la sfârșitul ultimului război la cabaretul Minton's din New York, caracterizat prin independenţa

elementelor secţiei ritmice, deasa utilizare a disonanţelor și pasajelor cromatice, o melodică bogată, uneori și un mare lux de armonii; creat de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Thelonius Monk și Charlie Christian, *b.* Reprezintă, după *swing* (v.), faza cea mai importantă a evoluţiei jazz-ului modern; fraza liniară, declamatorie e întreruptă de pauze cu efecte sugestive, cu dese supra puneri de note, ce dau impresia de politonalitate; definitorii pentru b. Sunt exploziile" frecvente ale pianului și chitarei. B, cu substilurile sale *cuban-bop, hard-bop* (reprezentat îndeosebi de pianistul negru Bobby Timmons) și *soft-bop,* a contribuit, prin fantezia incandescentă a cultivatorilor lui, la îmbogăţirea expresivităţii jazz-ului modern.

bean — 1. Dolar; 2. Porecla saxofonistului Coleman Hawkins.

Beat — 1. Unitate de timp în măsură; bătaie, lovitură, pulsaţie, în jazz se folosește îndeobște pentru a indica marcarea, bătaia timpilor, pulsaţia unui instrument sau a mai multora împreună și, prin generalizare, swingul ce rezultă dintr-o interpretare artistică; 2. În formaţiile instrumentale, *basic beat* (ritm de bază) indică percuţia tobei mari, în genurile și stilurile pianistice ale muzicienilor de culoare, ca *ragtime, barrelhouse-piano* și *blues,* denumește acompaniamentul ritmic al mâinii stângi; 3. Într-o accepţie mai limitată, *beat* înseamnă accentul metric plasat pe diferiţi timpi spre a anima piesa cântată și a-i conferi o tălmăcire personală prin sincopare inedită. *(„Beatul este un element fundamental al muzicii de jazz, care — servește comunicării"* — Bill Evans.).

belly diffle — chitară.

bending — procedeul alternării arcușului cu ciupirea strunelor (la contrabas).

bigot (s) — bigot, termen folosit pentru amatorii fa natici ai stilului *dixieland* (v.).

big band — ansamblu instrumental de jazz alcătuit din 10 — 20 de instrumentiști, apărut și popu larizat îndeosebi în „era swing-ului", constând în deceniul 1930 — 1940 dintr-o secţie melodică (2 — 3 saxofoane-alto, 1 — 2 saxofoane-tenor, 1 saxofon-bariton, 2 — 3 trompete, 1 — 2 tromboane) și o secţie ritmică (pian, contrabas, chitară și baterie).

big city blues — blues urban, „de oraș mare", diferit de bluesul rural, mai apropiat de folclorul popu l-ar și cultivând interpretarea *parlando.*

biniou (în fr.) — instrument de suflat.

Bird — 1. Prescurtarea cuvântului yardbird (pasăre domestică), cu care se indică un novice, începător, „balic" în practica muzicii de jazz; 2. porecla lui Charlie Parker.

Birdland — cabaret celebru pe Broadway, primul sediu al coolsterilor (v.); acolo s-a născut piesa *Lullaby of Birdland* de George Shearing, despre care s-a spus că ar fi „imnul" jazz-ului *cool* (v.).

blackbelt — 1. Cartier locuit de oameni de culoare; 2. Local în care cântă muzicanţi de culoare.

blackstick — 1. Baston, băţ negru; 2. Porecla clarinetistului în argoul jazz-istic.

blindfold test — test „cu ochii legaţi", utilizat pentru identificarea de către audiofili a interpreţilor unui disc, fără citirea prealabilă a mapei sau etichetei; e un

joc favorit al amatorilor de jazz, născocit în 1946 de Leonard Feather, preluat și organizat cu regularitate, din 1951. De revista de jazz *Down Beat* din Chicago.

block chords — textual „mănunchi sau „bloc" de acorduri, denumind acordurile „bloc" obţinute de pianiști cu ambele mâini simultan; se folosește în scopul reproducerii la pian a sonorităţii alămurilor din orchestră.

blow! — „suflă", incitaţie la atacarea unei piese de către jazzmen-i, chiar în cazul când nu cântă la instrumente de suflat; se utilizează și în vederea stârnirii muzicienilor spre a da maximum în interpretările lor.

blow-verb — modul de a cânta la instrumentele de suflat; mai nou, termenul se aplică tuturor instrumentelor din formaţiile de jazz (de ex. *he blows fine piano* — el „suflă" bine la pian!)

blue — înseamnă textual „albastru", dar metaforic are sensul de „tristeţe", „inimă albastră", cuvânt din care jazz-ologii derivă denumirea de *blues* (v.).

blue-blowing — maniera de a face muzică suflând într-un pieptene peste care s-a întins o foiţă de hârtie.

blue-note — „notă albastră", de fapt treptele III și VII (mai nou și V) ale gamei majore, diminuate cu un semiton, procedeu caracteristic pentru blues.

blues — structură tematică alcătuită din trei secţiuni de câte patru măsuri, caracterizată prin echivocul modal, datorită alterării treptelor III, VII și, uneori, V; termenul derivă, se pare, de la expresia to *get the blues,* a fi prost dispus, mahmur, mâhnit; prin analogie, *b.* Este un cântec „de inimă albastră", tălmăcind o dispoziţie de melancolie, dor, tristeţe etc.

boeuf (în fr.) — jamm-session (v.).

bogue — fals, neartistic, fără valoare.

bol — surdină de cupe mobile, din metal sau cauciuc.

bone — prescurtarea denumirii trombonului.

bondes — mici baghete sonore, confecţionate din os, folosite la percuţie în jazz-ul primitiv.

boogie-woogie — stil pianistic, constând din figuraţii ale acompaniamentului puternic ritmate și repetate stăruitor, în octave, de obicei folosit în *blues.*

bop — prescurtarea termenului *be-bop.*

bop-scat — un *scat* (v.) rafinat, stilizat, purtând amprenta evoluţiei improvizaţiilor instrumentale; Înregistrările Ellei Fitzgerald din 1947 ilustrează modul acesta de interpretare, în piese ca *Lady be good, How high is the Moon* ș.a. vocea concurează în ele cu instrumentele, având o gamă întinsă.

bopper — muzician cântând în stilul *be-bop.*

boss windjammer — șeful unei orchestre, care cântă la un instrument, conducându-și ansamblul fără a-l dirija cu mâna sau bagheta (de ex. Count Basie, Duke Ellington ș.a.).

Boston *(style)* — stil de interpretare pianistică promovând în acompaniament alternarea bașilor pe timpii impari, cu acorduri plasate pe timpii pari.

bottle-neck — gâtul buteliei de sticlă, de care muzicanţii din New Orleans se foloseau spre a cânta la chitară.

bounce (rythm) — 1. Ritm vioi, punctat; 2. Tempo moderat de swing.

bouncing — vioi, vesel, elastic.

bread — pâine în engl., în Jazz înseamnă bani, onorar, gaj (seral).

break — curmarea bruscă a fluxului muzical printr-o figură melodică sau ritmică intercalată între două fraze muzicale; *break-ul* a fost cultivat în jazz și ca un interludiu pentru punerea în valoare a soliștilor instrumentali; un *break* are 2, 4, 8 măsuri; în jazz-ul modern, el intervine de obicei între expoziţia temei și prima improvizaţie.

bridge — punte, frază centrală (B) a unei teme, de numită, fără temei, și *middle part* — parte mediană; în temele de 32 măsuri, cu structura AABA, *the bridge* este întotdeauna fraza B.

bringdown — 1. Trist, sumbru, sinistru; 2. A scădea tensiunea expresivă a unei interpretări.

Browni — porecla trompetistului Clifford Brown.

bruch (es) — denumirea, în engl., a baghetei metalice folosite de bateriștii de jazz.

bucking-contest — o emulaţie sau concurs de jazz; din asemenea emulaţii s-au ivit stiluri noi și interpreţi de talent, cum s-a întâmplat la Minton's în 1944 — 1945, unde Kenny Clarke, Lester Young, Clyde Hart, Jimmy Blanton, Denzil Best, Benny Harris, Idreess Sulieman, Charlie Christian, Thelonius Monk, Joe Guy etc, au creat, în cursul unor *bucking-contests,* repetate seară de seară, be-bop-ul.

bug (to) — a plictisi peste mânură, a irita, a scoate din sărite; *I am bugged* înseamnă „sunt mă mur", *he is a bug* se spune despre un jazzman care nu comunică nimic ascultătorilor.

cake out (to) — a participa la înfierbântarea generală *(to hot),* iscată de audierea unei piese sau formaţii excepţionale.

cakewalk (cake-walk) — „mersul cozonacului" sau „Mersul prăjiturii"; dans afro-american, al cărui câștigător era răsplătit cu un uriaș cozonac; ritmul lui sincopat era cântat de banjo sau mici secţiuni ritmice; a dat naștere, cu timpul, acompaniamentului sincopat în *ragtime* (v.); *cakewalk-ul* a fost popularizat în S.U.A. de menstreli și a devenit un dans de salon îndrăgit între anii 1870 — 1917; se dansa cu pași iuţi și mărunţi, câteva figuri ale lui fiind preluate în dansul shimmy.

calypso — cântec și dans afro-american, originar din Trinidad și Jamaica; are formă responsorială, fiind bazat pe apelul unui solist, căruia îi răspunde corul; ulterior a pătruns în muzica de dans din America de Sud, având ritmul și coregrafia asemănătoare cu rumba și cha-cha.

carotte (în fr.) — 1. Surdină dreaptă; 2. Saxofon-soprano.

carving contest — (v.) *bucking contest.*

casser la figure (în fr.) — a sparge tiparul, a ieși – în timpul unei improvizaţii — din cadrul armonic al unei piese.

cat — amator și muzician de jazz.

change (s) — succesiunea acordurilor unei teme.

channel — (v.) *bridge.*

chantey — cântec al marinarilor americani, din care jazzmen-ii de la New Orleans au preluat numeroase motive.

Charleston — I. Oraș în statul Carolina de Sud; 2. Dans afron-american, devenit în al treilea deceniu din secolul XX unul din dansurile de salon cele mai răspândite în lumea întreagă; seamănă ca ritmizare cu foxtrot-ul, atât doar că accentul de pe a treia valoare se deplasează pe ultima pătrime cu punct.

charleston cymbale — talgere duble, acţionate cu piciorul printr-o pedală; se pot obţine cu ajutorul lor efecte multiple de sonoritate, spre deosebire de modul folosirii talgerelor în jazz-ul primitiv și clasic, unde erau lovite fără întrerupere (identic cu *high-hat* sau *hi-hat).*

chase — înseamnă „urmărire", în jazz se folosește pentru întrecerea dintre doi sau mai mulţi soliști; este aplicat îndeosebi în legătură cu acele *jamm-sessions* în care se improvizează la instrumente din aceeași familie; ele se succed prin scurte intervenţii din ce în ce mai rapide, ceea ce dă impresia unei urmăriri încordate.

chauffer (în fr.) — a cânta violent, puternic, în fortissimo.

Chicago (stil) — 1. Denumirea stilului preluat de la muzicanţii de culoare din New Orleans și practicat îndeosebi de muzicanţii albi din Chicago între 1920 — 1935; s-a născut din imitarea de către albi a felului de a ritmiza, intona și improviza al jazzmen-ilor negri, fiind reprezentat îndeosebi de Bix Biederbecke, Eddie Condon, Bud Freeman, Pee-Wee Russell, Frank Teschemacher etc; aceștia improvizau liber, în mici formaţii (v. *Combo)* asupra melodiilor la modă; caracteristicile stilului au fost improvizaţia succesivă a instrumentiștilor pe o temă principală (v. *Chorus),* așa-numitul *hotsolo;* improvizaţia colectivă la începutul și sfârșitul piesei, după principiul contrapunctului liber; adoptarea mijloacelor de limbaj ale artiștilor de culoare, ca *blue note, dirty tone* (v.), *fiare up* (v.) *shuffle rhythm* (v.), *explosion* (v.) etc.; jazzmen-ii albi din Chicago le-au adăugat *off-beatul* sau alter-beatul, care lipseau din stilul New Orleans; unii jazzologi atribuie restabilirii importanţei timpului neaccentuat o semnificaţie deosebită, susţinând că a înlesnit perceperea muzicii de jazz de către albi și a dus la elanul ritmic și la alternanţa de tensiune-relaxare a swing-ului; 2. Există un stil Chicago și al jazzmen-ilor de culoare, caracterizat prin individualizarea părţilor solistice de *hot* (v.) în cazul lui Armstrong, Sydney Bechet, Noone ș.a., folosirea restului orchestrei pentru a urzi un acompaniament armonic unitar, transformarea formaţiilor mici instrumentale în orchestre mari, ca o consecinţă a îmbogăţirii structurii armonice, de ex. La King Oliver, Caroll Dicker, Louis Russel; 3. Jazzmen-ii din Chicago au înlocuit adeseori trombonul prin saxofonul-tenor și au introdus în orchestre vioara, care lipsire din ansamblurile instrumentale ale primilor jazzmen-i.

chicagoans — jazzmen-i originari din orașul Chicago sau cântând în stilul ivit și dezvoltat acolo după primul război mondial.

chiine, chimes (în fr. *Carillons)* — joc de clopote sau clopote.

chops (în fr. *Levres)* — buzele suflătorilor la instrumentele de lemn și metal.

chorus — 1. „refrenul" unul cântec sau secţiunea principală a unei teme; în jazz s-a generalizat obiceiul de a nu improviza decât asupra refrenelor, astfel încât *to*

take a chorus (prendre un chorus în fr.) înseamnă a improviza 12 sau 32 de măsuri, pe o ternă dată; înseamnă și unitate de improvizaţie sau solo, corespunzând numărului de măsuri ale unei teme; 2. *Scat chorus* — un refren cântat vocal de un solist sau un grup de instrumentiști, care substituie textului silabe fanteziste, eventual onomatopeice; 3. – *stop chorus* se numește refrenul executat în întregime în *breaks,* pe care secţia ritmică îl secondează prin acorduri plasate din două în două măsuri.

cifraj, chiffrage (în fr.) — cifrajul acordurilor unei teme, făcut conform unui cod acceptat universal, fie după denumirea anglo-germană a notelor, fie după cea italiană.

citation — citarea sau enunţarea unei scurte teme melodice cunoscute, pe care solistul o introduce în improvizaţia sa; „citatele" acestea au de obicei, un accent satiric sau grotesc şi sunt luate din muzica de operă, simfonică, ușoară sau populară; sunt frecvente și citatele din repertoriul jazzmen-ilor cunoscuţi. Ca de exemplu în cazul piesei *West End Blues* interpretată de Louis Armstrong, la care se face deseori aluzie în versiunile moderne.

clambake — 1. O întrunire nepremeditată de muzicieni de jazz, care cântă împreună fără a fi repetat în prealabil; Tommy Dorsey și-a denumit formaţia *Clambake Seven:* 2. denumirea peiorativă a unor „sesiuni" improvizate a căror calitate lasă de dorit datorită lipsei de omogenitate și afinitate stilistică a muzicienilor.

claves — instrument de percuţie din America de Sud, constând din nouă beţe de lemn, care sunt lovite ritmic unul de altul.

clinker — zornăitor; o notă plusată greșit sau intonată fals.

clusters — grupaj de note.

Coda — secţia independentă de *chorus* (refren) ce încheie o piesă muzicală.

combo — orchestră; în jazz indică mici formaţii instrumentale, compuse din 5 — 8 muzicieni; expresia derivă din prescurtarea termenului *combination,* indicând diverse posibilităţi de combinare a instrumentelor în formaţiile reduse ca număr; în jazz-ul modern, pe lângă denumirea de *combo,* se folosește frecvent indicarea numărului instrumentiștilor unui grup: trio, cvartet, cvintet, sextet etc.; în perioada New Orleans și Chicago, jazzmen-ii apelau cu predilecţie la cifre. Four, *Five* (de ex. *Hot Five,* una din primele formaţii ale lui Louis Armstrong).

comp — indicaţie scrisă, însemnând „acompaniază"!

contrapunct — în jazz apare în multe înregistrări în stilul New Orleans, ca și în unele înregistrări moderne, ca acelea ale cvartetului și sextetului lui Gerry Mulligan.

cook (to) — a găti, a coace; în jazz indică o interpretare cu antren, plină de swing.

Un combo modern
cu amplificare electroacustică

cool (cool jazz) — înseamnă, în traducere textuală, „răcoros", „rece", „proaspăt"; indică o fază în evoluţia jazz-ului modern, iniţiată la începutul deceniului șase în California, pe coasta de vest a S.U.A. Opus jazz-ului hot, el s-a ivit ca un nou ideal de intonaţie, la Lester Young, Miles Davis, Gerry Mullina, Stan Getz, Billie Holiday ș.a., care emiteau tonuri nevibrante, fără nuanţe dinamice, șoptitoare, refuzând orice efuziune afectivă sau violenţă temperamentală; ritmul este fără accente, melodia „albă", sonoritatea, în ansamblul ei, întunecată sau chiar sumbră; adepţii acestui stil au urmărit să realizeze expresia muzicală fără nicio participare emoţională; unul din elementele tipice pentru acest stil, „întârzierea" — to *lag along* — a fost remarcat de saxofonistul Lester Young încă din 1939, opunându-l swing-ului caracterizat prin anticiparea pulsaţiei; a fost o reacţie împotriva modei swing lansată la Chicago, fiindcă „Stilul" *lagalong,* pretindea Lester Young, relaxează, *„în loc de a coace totul până la incandescenţă";* relaxarea coincide cu o inhibare a tensiunii Fizice și psihice, ceea ce a dus la denumirea de *cool* pentru acest curent în jazz, care a promovat intuiţia și introspecţia, ca în cazul lui Lennie Tristano, Woody Herman, Stan Getz sau Chat Baker; prin contaminare cu experienţele muzicii secolului XX, *coolsterii* (v.) au apelat la tehnicile atonale moderne, la cromatismul total, la combinaţiile instrumentale inedite.

coolman — coolster (v.)

coolster — muzician de jazz adept al stilului *cool.*

coon-song — 1. Cântec de leagăn în folclorul negru din S.U.A., acompaniat la banjo, chitară sau ukulele; 2. Expresie peiorativă a segregaţioniștilor pentru toate cântecele negrilor americani.

corn, corny — „pompier" sau „pompieristic", calificativ aplicat efectelor învechite, curente în jazz-ul anilor 1920 — 1930.

cornet — o trompetă de dimensiuni reduse și mai sensibilă, ai cărei artiști de seamă au fost Muggsy Spanier, Bix Beiderbecke și Rex Stewart; el a fost introdus și în jazz-ul modern de către Nat Adderley.

country blues — blues rural (**v**. *Blues).*

country music — muzică din folclorul populaţiei albe americane, ca de ex. cântecele din Texas, melodiile de cow-boys.

cow-bell — talangă, accesoriu al bateriei de jazz.

crazy — înseamnă textual „scrântit", „cu gărgăuni", etc.; calificativ acordat interpretărilor sau pieselor excelente, inovatoare, senzaţionale.

creole-jazz — jazz-ul executat de metișii din New Orleans; în fr. „creol" înseamnă francez născut în colonii; în Louisiana indică pe copiii născuţi din amestecul populaţiei albe cu cea neagră; jazz-ul creol utilizează elemente numeroase din folclorul sud-american, prelucrând cadrilul francez și *bamboula* africană, ritmurile de tango și habaneră; creolii preferă clarinetul instrumentelor de alamă.

Crescent City — textual „orașul care crește", denumirea metaforică dată de jazzmen-i New Orleans-ului, căruia i se mai spune și *Delta City,* nume ce figurează în textul câtorva bluesuri de largă circulaţie în jazz.

Crow Jim — o personificare simbolică a prejudecăţii după care muzicienii albi n-ar fi în stare să cânte jazz autentic.

crooner — cântăreţ de local, care colaborează cu formaţiile de jazz comerciale, interpretând melodiile la modă într-un stil dulceag, romanţat.

cup mute — surdină mobilă de metal sau cauciuc, folosită de trompetiști și trombonişti.

cut (to) — 1. A părăsi o orchestră, a renunţa la un angajament; 2. A înceta de a mai cânta.

cutting contest — bucking contest (v.)

dad, daddy, daddyo — 1. Amic, prieten în slangul negrilor din SUA; 2. Susţinător al jazz-ului.

deejay — prezentator de discuri la posturile de radio americane.

Delta City — New Orleans

dig (to) — a înţelege, a pătrunde frumuseţea unei piese sau interpretări de jazz.

Dippermouth — textual *„buze de fier",* una din poreclele mai vechi ale lui Louis Armstrong.

dirty, dirty tone — textual „ton murdar, neclar"; mod de intonaţie emfatic, specific muzicanţilor de culoare din SUA. În jazz-ul de la New Orleans, instrumentele și vocea cântăreţilor emiteau sunete pătrunzătoare, ţipate, cu stopuri glotale *(glottal stops),* muzicanţii intercalau între sunetele gamei diatonice sferturi

de ton, alunecări cromatice, tonuri „vorbite", ceea ce trezea în ascultătorii neavertizaţi impresia de neclar, murdar, confuz; felul acesta de intonaţie și interpretare vocal-instrumentală a dus la efecte secundare de sonorităţi în jazz, ca de ex. *growl* și *wa-wa* la alămuri, obţinute prin aplicarea și manipularea particulară a diverselor surdine de tipul *Plunger* și *Wow.*

discography — discografie, evidenţa înregistrărilor pe disc, cu indicarea titlului, autorului piesei, numele interpreţilor, data înregistrării, denumirea studioului și a mărcii depuse, numărul discului etc. Prima discografie sistematică în jazz a fost întocmită de Charles Delaunay, a cărui *Hot Discography* a rămas o sursă de referinţe pentru jazz-ologi; alţi autori cunoscuţi în materie de *d.* sunt Blackstone, Leonard Feather, McCarthy-Caray-Venables, Hughes Panasslé, Smith-Ramsey-Rogers.

disc-jockey — prezentator de discuri radio americane.

dixie, dixieland (stil) — muzica de jazz cântată în „ţara Dixie", porecla dată de S.U.A. statelor sudice; se confundă și cu stilul New Orleans-ului, deși jazz-ologii francezi utilizează termenul *d.* pentru versiunea acreditată de muzicienii albi ai stilului de la New Orleans; în unele cazuri, *d.* indică și muzica de pian *ragtime,* ca Jack Laine să-l aplice muzicii de circ, stăruind asupra împrejurării că primii jazzmeni din New Orleans și din statele sudice îşi agrementau interpretările cu numeroase dansuri, grimase, clovnerii, dialoguri cu publicul (v. *Show)*; primele înregistrări de fonograf datează din 1916, fiind datorate formaţiei Original *Dixieland Jazz Bând;* în al patrulea deceniu, s-a înregistrat un puternic curent de reînapoiere la elementele stilistice promovate de *dixie* (v. *revival).*

dixielander — muzician cântând în stilul *dixieland.*

Dizzy — textual „ameţitor" porecla trompetistului John „Dizzy" Gillespie.

dog tune — un cântec oarecare, lipsit de valoare artistică.

doghouse — în argoul jazzmen-ilor de culoare denumirea dată contrabasului sau acompaniamentului de bas (tuba, chitara, mâna stângă a pianistului etc.)

down home — sincer, comunicativ, autentic în interpretare.

drag — deprimant, sumbru, apăsător (în interpretare)

drag (to) — a reţine tempoul, a trena; *slow drag, e* o piesă cu un ritm foarte lent.

drive (to) — 1. Darul de a-i stârni pe partenerii dintr-un ansamblu la o interpretare plină de elan; 2. Talentul de a antrena publicul în ritmul muzicii; calitatea de *d.* se manifestă prin *off-beat,* care anticipează ritmul unei piese prin accentuarea pregnantă a timpilor slabi; unul din primii artiști de jazz înzestraţi *cu el,* a fost trompetistul și violonistul chicago-an Ray Nance.

dropping a bomb — a săvârşi o gafă, o eroare de interpretare.

drug (to be) — a fi mahmur, melancolic.

drunimer *(batteur* în fr.) — baterist, tobosar.

drums — textual „tobe"; ansamblul elementelor de percuţie ce alcătuiesc bateria.

Dukes of Dixieland — textual „ducii din Dixieland", utilizat pentru melodiile cele mai des reluate din stilul *dixie,* ca de ex. *Tiger Rag, Dixieland, Jass One Step,*

Indiana, At the Jazz Band Ball etc.

East Coast (jazz) — coasta de est a S.U.A. Jazz-ul cântat de artiștii și formaţiile activând în oraşele de pe coasta răsăriteană, fără a constitui un curent propriu-zis sau o manieră specifică de interpretare.

entertainer — pianist care distrează publicul.

evergreen — piesă cu un succes de durată, rămânând decenii întregi în repertoriul interpreţilor vocali și al orchestrelor, ca *Tiger Rag, I Can't Give You Anything but Love, How High is the Moon* etc.

eyes (to have) — a avea ochiul sigur, privirea exersată în problemele diverse ale interpretării muzicale.

explosion — accentuarea puternică a bateriei, cu scopul de a stârni latenţele dinamice ale orchestrei în punctul culminant al unui crescendo.

fan (s) — amator, „suporter" al muzicii de jazz (și pop), corespunzător în fr. Cu cat *(s),* fan *(i)* în rom.

feel a draft (to) — a simţi ostilitatea sau răceala publicului în timpul unui concert.

feeling — sentiment, simţire, sensibilitate.

field-holler — cântec de muncă, de plantaţie în perioada sclavagistă, prilejuit de strângerea recoltei.

Fifty Second-Street — stradă în New York, celebră datorită cabaretelor sale care au contribuit la dezvoltarea muzicii de jazz, ca *Jimmy Ryan's, Onyx Club, Three Deuces, Cotton Club* ș.a.

flare-up — chemare, somaţie, notă sau acord ţinut, la sfârșitul unui solo instrumental, spre a atrage atenţia următorului solist sau a întregii formaţii că urmează să preia discursul.

flatted fifth — cvintă diminuantă; în jazz-ul modern, îndeosebi în be-bop, denumirea uzuală a tri-tonului; este la mijloc o eroare, fiindcă nu este vorba de *diminuarea* cvintei, ci de *augmentarea* cvartei.

flip (to) — a-și pierde minţile, a înnebuni (se spune despre un interpret care pierde măsura în durata și nuanţele dinamice ale expunerii sale).

flip — excentric.

fog horn — textual, sirenă de semnalizare, în porturi, pe vreme de ceață; în jazz, indică un instrument cu tonul slab sau lipsit de culoare.

form — o formă arhitectonică propriu-zisă nu există în muzica de jazz, în sensul formelor consacrate în muzica europeană cultă; formele folosite sunt preluate și dezvoltate din folclor.

Formele în care jazz-ul se exprimă sunt următoarele: 1. Jazz-ul istoric sau arhaic: a) hete*rofonia* obţinută prin variaţiuni simultane; b) forma de *apel-răspuns;* c) structura de *blues;* d) improvizaţiile solistice și colective centrate pe un refren *(chorus).* 2. Stilurile di*xieland* Chicago, *swing:* formă *ostinato* de lied mare, cu un refren ca temă pentru variaţiuni, având similitudini mai curând cu ciacona și passacaglia, decât cu tema cu variaţiuni. Există două soluţii tematice: a) refrenul aservit de blues, în sensul unui lied AAB; b) refrenul aservit de tema unui ragtime

de 32 măsuri (AABA); 3. Jazz-ul modern: a) blues (AAB) și song (AABA) rămân temelia arhitecturii pieselor, îmbogăţite cu o nouă tehnică a frazării, modulaţii armonice, fragmente descriptivesim fonice în jazz-ul „progresiv"; elementele de expresie ritmică, armonică, melodică, instrumentală sunt dezvoltate; b) swingul promovează adoptarea formelor muzicii culte europene de către jazz, apar fantezii, rapsodii, concerte, suite, (Duke Ellington); c) jazz-ul modern atacă și forme speculative, care conţin expoziţie, dezvoltare și repriză (Miles Davis, Gerry Mulligan, David Brubeck, Modern Jazz Quartet).

four beat — măsura de 4/4, având toate bătăile egal accentuate.

Four Brothers — formaţia celebră a lui Woody Herman cu grupul celor patru saxofoniști: Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Stewart, Jimmy Giuffre.

fours — improvizaţii instrumentale din patru în patru măsuri.

fox-trot — dans vioi, în timp binar, ivit și cultivat în muzica de jazz începând din al treilea deceniu.

fracture (to) — 1. A uimi pe ascultători, a-i surprinde prin variaţii deosebit de inedite; 2. A opri brusc execuţia unei piese.

Free jazz — denumirea dată orientării formaţiilor care cultivă improvizaţia în dauna muzicii fixate în partitură.

free-lancing — muzician neangajat, neaparţinând nici unei orchestre permanente; Louis Armstrong, Sidney Bechet, Mezz Mezzrow și mulţi alţi jazzmeni au făcut parte, în diverse perioade, din această categorie.

french horn — corn francez, cu care se obţin admirabile efecte de glissando ascendent și descendent, cu sunete de oprire precise sau imprecise.

French quarter — cartierul francez sau cartierul jazz-ului în vechiul New Orleans.

Frenchmen — muzicieni care cântau în Cartierul francez în New Orleans, la începutul secolului.

fresh sound — sunet proaspăt; s-a aplicat formaţiilor care cântau în stilul *cool*, îndeosebi trompetistului Miles Davis și orchestrei sale.

front-line — 1. Orchestră de jazz de prim-rang; 2. Instrumentele amplasate în primul rând al orchestrei (mai târziu termenul s-a aplicat tuturor instrumentelor din orchestră, cu excepţia celor aparţinând secţiei ritmice).

funky — textual „murdar", „acoperit de funingine"; 1. Indică o muzică spontană, necomplicată, dar în același timp autentică; 2. În jargonul jazz-istic înseamnă și „vechi", „perimat"; 3. Denumire dată unui stil modern de interpretare a muzicii de jazz de către soliști care au cunoscut, în tinereţea lor, tradiţiile cântecelor rituale evanghelice și bluesul; 4. Maniera de a cânta cu sentiment (v. *Soulful),* pe un fond ritmic animat de swing, cu contratimpi puternic accentuaţi și intervalele melodice alterate de blue-notes. (de ex. Pianistul Horace Silver.)

funky-style — v. *Funky*

ges (to) — a uimi, a încânta, a ameţi (pe auditori).

gas, gasser — cel ce uimește și încântă, un muzician care cântă remarcabil.

gate — 1. Textual „poartă" (în engl.); 2. Muzician unanim recunoscut; 3. Poreclă

dată jazzmen-ilor Jack „Big Gate” și Charlie „Little Gate” Teagarden.

Gatemouth — textual „gură cât poarta”, poreclă a lui Louis Armstrong.

gig — angajament, contract, afacere ocazională, adeseori pentru o singură seară.

give, give out (to) — să începem!

gimmick — truc, dibăcie, iscusinţă tehnică.

gon-stick — clarinet.

goof — muzician care face gafe și erori.

goof (to) — a face o eroare sau o gafă în interpretarea unei piese, a nu intra la timp.

gospel-song — cântec negru din repertoriul de melodii rituale protestante sau adoptat de el *(jubilee, sermon, spiritual),* creat în majoritate de interpreţii lui, cărora le răspunde corul.

Greenwich Village — „Cartierul Latin” al New York-ului, populat de artiști și tineret, cu numeroase cafenele, baruri, cabarete și taverne, ca *Five Sport, At Gogo, Village Vanguard, Village Gale, Half Note* etc. Unde au fost preluate tradiţiile jazz-ului creat în Harlem de către Charlie Mingus, Bill Evans, Zoot Sims, Al Cohn, Thelonius Monk, Max Roach, John Coltrane ș.a; în grădinile din *G.V*. concertează duminica muzicieni amatori, cântând din saxofon, trompetă, trombon, chitară etc. Repertoriul de jazz clasic şi modern.

groove (in the) — textual „în brazdă” sau „pe pârtie”; a respecta un stil de interpretare cu toate caracteristicile lui, a menţine echilibrul între elementele stilistice ale unei piese.

groovy — un muzician care se află „pe pârtie” *(in the groove),* cântând în nota justă a stilului unei piese.

growl — un efect al sonorităţii *dirty,* semănând cu grohăitul; se obţine îndeosebi la alămuri, fiind difuzat de trompetistul Rubber Miley din prima orchestră a lui Duke Ellington.

gone — extraordinar, formidabil, depășind așteptările; a interpreta inspirat o piesă.

Great White Way — textual „marea cale albă”, bulevardul Broadway din New York, visul multor muzicieni de jazz.

gut-bucket — 1. Mod de a cânta spontan, de a improviza în maniera jazzmen-ilor din al doilea și al treilea deceniu; 2. Muzică de genul celei ce se cânta prin casele de perdiţie din New Orleans, fantezistă și liberă ca ritm.

ham — 1. Actor fără talent; — 2. Muzician lipsit de talent, care gesticulează și caută să atragă atenţia asupra sa printr-o atitudine excentrică.

hard-bop — textual bop „tare” sau „greu”, stil de be-bop practicat de câţiva muzicieni tineri, la New York, prin 1954 — 1955, ca o reacţie împotriva stilului *cool* și a tendinţelor lor clasicizante; unul din reprezentanţii *h.b*. era saxofonistul-tenor Sonny Rollins; acompaniamentul *h.b.* se caracterizează printr-o percuţie seacă, aspră, o improvizaţie deosebit de expresivă a secţiei melodice și aranjamente schematice, care nu ţin cont de elementele compoziţionale.

Harlem — cartier locuit de populaţia neagră din New York, tot atât de important pentru dezvoltarea muzicii de jazz, ca și Cartierul francez din New Orleans sau cabaretele de la Chicago.

harmon mute — surdină cu șurub (mecanism).

hat — surdină metalică în formă de melon.

head-arrangement — aranjamentul oral al unei piese, obţinut prin înţelegerea prealabilă a interpreţilor asupra detaliilor de tonalitate, variaţiuni, succesiunea instrumentelor solistice și calitatea acompaniamentului sau a fundalului sonor *(background);* alături de Jelly Roll Morton și Sidney Bechet, Duke Ellington cultivă și el aceste aranjamente „de memorie".

help — „ajutor", exclamaţie provocată de interpretarea unui muzician lipsit de talent.

hep — a cânta după note.

Hi-De-Ho man — porecla cântăreţului, actorului și șefului de orchestră Cab Calloway.

hide-beater — baterist (tobosar).

high-hat *(hi hat)* — duble talgere cu culise, numite și talgere „de charleston", acţionate de baterist cu piciorul, spre a marca afterbeat-ul; ele pot fi lovite și cu beţe sau baghetă de metal.

hillbilly — om grosolan, grobian, necioplit; prin transfer: muzician neinstruit, „urechist".

hillbilly music — muzică de cow-boys, folclor al albilor americani.

hip — i, interpretare sofisticată; 2. Adept fanatic al muzicii de jazz, iniţiat în secretele ei.

hip *(I am)* — știu, cunosc, înţeleg.

hippy dippy — pretenţios, plin de morgă, înfumurat.

hipster — iniţiat într-un domeniu ce presupune o specializare (ca muzica de jazz).

hit — melodie în vogă, „șlagăr".

holler — v. *field holler.*

honking — loc de repetiţii de note.

Honky-tonk — 1. Tavernă sau tripou, unde orchestrele de jazz erau angajate spre a camufla adevărata destinaţie a localului; 2. Stil pianistic și de ansamblu instrumental primitiv, naturalist, înrudit cu *ragtime* și câteva genuri folclorice.

horse — porecla heroinei, cuvânt folosit în același timp pentru a indica o problemă artistică ispititoare, dar totodată și periculoasă.

bot — textual „fierbinte", „ardent"; stil de jazz presupunând sonorităţi ample, pregnante, puternic vibrate (v. *Vibrato negro)*; a culminat în jurul anului 1930; definit de Andre Hodeir ca „o *căldură umană comunicată ascultătorilor",* rezultând din participarea totală a interpreţilor la ceea ce cântă; *to get hot* înseamnă „a te încălzi" până la temperatura adecvată spre a conferi unei execuţii o mare elocinţă; din stilul *hot* au derivat diferite expresii tehnice, ca intonaţie *h.,* instrumentaţie *h.,* ton *h.,* inspiraţie *h. T* atmosferă *h.* Etc. Toate sunt în relaţie directă cu mijloacele artistului

interpret de a imprima căldură și sonoritate muzicii cântate (derivat de unii jazz-ologi, ca de ex. Alfons M. Dauer, din fr. *Haut,* tare — în sonoritate); jazz-ul *h.* Este alert, zgomotos, antrenant.

hype — decepţie, ghinion (în muzică)

icky — mic-burghez cu vederi înguste, fără curajul afirmării gusturilor personale, neînţelegând nimic din jazz (opusul noţiunii v. *Hip).*

insane — textual „smintit", „ieșit din minţi", folosit în jazz pentru interpretările excelente, cu totul excepţionale.

interpunctuation — intervenţie ritmică sincopată. Iron-works — vibrafon.

intonation, intonaţie — determinarea calităţii expresive a interpretării unui muzician instrumentist (sau vocal); fiecare perioadă a muzicii posedă un ideal propriu de intonaţie, datorită căruia o epocă se identifică fără greutate de către cunoscători; cultura africană are o intonaţie percusivă: practic, toate instrumentele negrilor africani sunt lovite, ciupite, frecate.

introduction, introducere — frază sau suită de fraze ce preced expoziţia temei sau primul refren *(chorus).*

Jack — muzician de jazz.

jamm-session — reuniune de soliști și acompaniatori în vederea improvizării în colectiv; aceste reuniuni îşi au originea la New Orieans, pentru ca, mai târziu, ele să aibă loc și la Chicago, New York, Los Angeles etc. În S.U.A. există numeroase localuri care nu angajează orchestre permanente, ci adăpostesc adeseori *j.s.,* care atrag melomanii.

JATP (și Jat P) — concertele *Jazz at the Philharmonic,* iniţiate în 1942, în sala *Philharmonic Auditorium* din Los Angeles de către Norman Granz; ele au dus, îndeosebi prin contribuţia pianistului Stan Kenton și a lui Woody Herman, la apariţia unui substil regional, denumit *West Coast Jazz (v.);* după ultimul război, concertele *JATP* au avut loc și în Europa, Japonia și Australia, cu concursul unora dintre cele mai mari personalităţi ale jazz-ului.

Jazz Age — perioada afirmării mondiale a muzicii de jazz, între 1917 — 1927.

jazzman — muzician de jazz.

jazzo-flute — (în fr.) fluier cu culise, folosit în unele orchestre de jazz.

jazzy — 1. Muzician sau amator care înţelege și iubeşte muzica de jazz; 2. Termen peiorativ, sinonim cu *corny* (pompieristic, banal, vulgar).

jazz band — orchestră de jazz, constând la început din două secţiuni distincte: una de instrumente melodice, alta de instrumente ritmice; în timp ce componenţa secţiei melodice a variat mereu, în funcţie de modificările suferite de arta jazz-ului, secţiunea ritmică a rămas neschimbată până la orientările be-bop-erilor. În jazz-ul arhaic, jazz band-ul era alcătuit din trompete, corni și tromboane (*Country Brass Gands). Jazz* bandul clasic era format îndeosebi din cornet (trompetă), clarinet și trombon, la secţia instrumentelor melodice, formaţiile mai mari având câte două trompete și clarinete; felul lor de a cânta nu era nicicând armonic, fiecare instrument având o funcţie melodico-solistică; saxofonul a pătruns în orchestrele de jazz începând din 1915, uneori înlocuind clarinetul, alteori dublându-l; maniera de a

cânta armonic a apărut odată cu organizarea primelor orchestre mari de jazz *(big bands)* în „era swingului”.

Jelly Roll — porecla dată lui Ferdinand Morton, pianist și compozitor celebru originar din New Orleans.

jig — dans vioi, săltăreţ, de origine populară, folosit la New Orleans pentru variaţiuni pe o temă dată.

Jim — identic cu Jack (muzician de jazz).

Jim Crow — (v. Crow Jim).

Jitteburg — 1. Dans; dansator de j, sau dansator fanatic pe ritmurile de jazz; 3. Denumirea improprie a tuturor dansurilor rapide și dezordonate.

jive — 1. Argou; 2. Drog; 3. A vorbi neinformat despre jazz, folosind deplasat termenii consacraţi de cultivatorii lui.

Jive (și to jive) — argou al populaţiei de la periferia orașelor nord-americane, însușit de artiștii și amatorii muzicii de jazz; 2. A „swing-a”, a cânta cu antren.

jog — butelie cu gâtul îngust, din care jazzmen-ii de la New Orleans obţineau sunete șuierate, suflând în deschizătura ei.

jubilee — 1. Jubileu, sărbătoare, aniversare; 2. Cântec ritual al populaţiei de culoare din S.U.A., aparţinând categoriei *shouth, gospel, spiritual;* constă din variaţia la infinit, printr-o ritmică din ce în ce mai accelerată, a unui imn cult, cântat în cele din urmă pe mai multe voci.

jug — ulcior umplut pe jumătate cu apă, din care se „cânta” la New Orleans în scopul obţinerii unui acompaniament ritmic, cu efecte sacadate de tubă sau contrabas.

juke-box — aparat automat instalat prin localuri, care produce muzică după ce se introduce în el o monedă sau jeton; după 1929, *j.b*. a înlocuit în multe localuri din S.U.A. orchestrele de jazz.

jump — textual „salt”, „săritură”, mod de interpretare extrem de rapidă a unei melodii, ceea ce duce la un *prestissimo* halucinant.

Jungle (style) — stil „de junglă”, creat de Duke Ellington și caracterizat printr-un ritm sacadat, efecte de *portamento* și sonorităţi *wa-wa,* obţinute datorită surdinelor aplicate la instrumentele de suflat, îndeosebi trompeta.

Kansas City (style) — stil orchestral apărut în 1927 și întemeiat pe *riff (v.),* în scopul creării unei euforii ritmice; manieră de interpretare proprie orchestrei pianistului Count Basie sau lui Andy Kirk și Jay McShann; i se mai spune și stil *Middle West.*

hazoo — instrument rudimentar, asemănător cu ocarina, folosit de jazzmen-ii de la New Orleans și Chicago (mirliton).

kick — plăcere, satisfacţie (auditivă).

kill (to) — a epata pe ascultători, a întrerupe brusc execuţia unei piese (sinonim cu *to fracture).*

King — textual „rege”, poreclă sau, mai exact, titlu conferit de public și muzicieni unor instrumentiști remarcabili în perioada jazz-ului de la New Orleans.

Klook — porecla bateristului Kenny Clarke, datorită unui efect ritmic realizat de

el la timpani și transpus onomatopeic în *k.*

lazy — leneș, indică stilurile de interpretare lejere, care dau impresia că executanţii sunt obosiţi, fără chef, leneși.

lead — partea principală în execuţia unei piese muzicale.

leadman — trompetist, trombonist sau saxofonist care cântă melodia într-o secţie melodică.

leader — 1. Conducător, dirijor, șef de orchestră; 2. Capul unei școli sau orientări stilistice.

let's go home — textual „să mergem acasă", comandă pentru executarea ultimului refren înainte de terminarea programului nocturn al unei orchestre.

lick — frază muzicală deosebit de tulburătoare.

lindy-hop — dans jazz-istic, creat în 1925 în onoarea lui Charles Lindbergh, aviatorul care a traversat primul Oceanul Atlantic în avion; din el deriva *jitteburg.*

liphorn — instrument de suflat.

Local — sindicat al muzicienilor dintr-un oraș; Local 612: sindicatul muzicienilor new-yorkezi.

locked hands (style) — textual „stil de mâini paralele", interpretare pianistică de *blockehords* în care mâinile nu se distanţează prea mult una de alta.

long-hair — textual „plete lungi", poreclă peiorativă în jazz dată muzicienilor clasici, care manifestă atitudini ostile jazz-ului.

long play *(și LP)* — disc de durată lungă (30 centimetri) micro.

loudness — ton plin, caracteristic interpretării de blues, preluat de la ansamblurile de suflători din New Orleans.

low-down — de-o tristeţe sfâșietoare.

mahagony — textual lemn de acaju, prin extensiune: pian.

main stream — 1. Stilul muzicii de jazz în perioada 1935-1945, căruia i se atribuie de către unii jazz-ologi calificativul de „clasic"; 2. Curent principal, stil director în jazz.

make a bomb (to) — realizarea unor efecte pregnante la baterie.

manager — impresarul unei orchestre sau al unui muzician de jazz; *road manager* este impresarul care acompaniază o orchestră în turneul ei, rezolvând probleme diverse în cursul deplasării.

maracas — instrument de percuţie latino-amorican, producând sunete similare cu ale castanietelor.

Mason-Dixon-Line — linia de demarcaţie, aflată între Pennsylvania și Maryland, care separa statele segregaţioniste de cele liberale din nordul S.U.A. Muzica de jazz ivită și cântată la sud de această linie demarcaţională s-a numit *dixieland.*

medium — tempo „mijlociu", nu prea rapid, echivalentul indicaţiei de *Moderato.*

mellow — mod de a interpreta dulce, delicat o frază melodică.

Mickey Mouse music — 1. Muzică de circ fără nicio valoare artistică; 2. *M.M. band* — o orchestră de jazz care cântă fără niciun stil sau disciplină artistică, urmărind să obţină doar efecte zgomotoase; astfel erau batjocorite de către

jazzmen-i orchestrele mari, „simfonice”, de jazz, ca aceea a lui Paul Whiteman.

middle-jazz — expresie creată de jazz-ologii de limbă franceză pentru stilul dominant al perioadei swingului (1935 — 1945); *middle-jazz* a culminat în 1941, după care a început declinul, dând loc căutărilor de înnoire iniţiate de Charlie Christian, Dizzy Gillespie, Charlie Parker.

middle-part — puntea sau partea mediană a unei teme muzicale de forma AABA.

mike — micro (înregistrare) pe disc.

ministrels — menestreli, trupe de actori ambulanţi înjghebate în S.U.A. Încă din epoca primilor coloniști albi, cu scopul de a delecta locuitorii izolaţi în orașele și târgurile îndepărtate de coastă. Din secolul al XVIII-lea, menestrelii au parodiat spectacolele și dansurile folclorice ale populaţiei negre, actorii albi spoindu-și faţa cu funingine sau angajând actori negri. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, spectacolele satirice la adresa negrilor ale trupelor de menestreli au atins o culme artistică, prin activitatea actorilor și autorilor de scenete Thomas D. *(Jim Crow)* Rice, G.W. Dixon, George Nichols, Bob Farrel ș.m.a. Tradiţia menestrelilor a creat câţiva mari actori și cântăreţi populari americani, ca Joseph Jefferson, Edwin Booth, Al. Jolson, Eddie Cantor, Bert Williams, Andy and Amos ş.a. Trupele de menestreli au vehiculat câteva forme muzicale create de populaţia de culoare americană, contribuind la apariţia condiţiilor necesare nașterii muzicii de jazz.

Minton’s — cabaret cunoscut, în cartierul Harlem, unde a luat naștere stilul be-bop.

MJQ — iniţialele formaţiei *Modern Jazz Quartet,* condusă de pianistul negru John Lewis, fost aranjor și pianist al orchestrei lui Miles Davis; a luat fiinţă în 1953, fiind alcătuită din vibrafonistul Milt Jackson, contrabasistul Dery Heath și bateristul Kenny Clarke (înlocuit în 1955 cu Connie Kay); cu prilejul câtorva înregistrări, *MJQ* a apelat la colaborarea clarinetistului Jimmy Giuffre și la aceea a formaţiei *The Beaux Arts String Quarlet.*

mojo — 1. Drog în formă de pudră; 2. Muzician de jazz care îşi risipește talentul și energia în scurte angajamente, înregistrări, spectacole etc.

moldy fig — textual „smochină mucegăită” și, metaforic, „tip desuet”, expresie ironică curentă în perioada be-bop la adresa adepţilor vechiului stil de jazz.

mop — 1. Termen datând din deceniul al cincilea, indicând invenţie muzicală; 2. Cadenţa finală a unei piese.

mute — surdină, care poartă diferite denumiri și are forme și utilizări multiple: *straight mute, wawah mute, cup mute, mic-a-mute, clear tone mute, vel-ve-tone mute* etc. În muzica de jazz se folosesc surdine diferite, unele din ele construite de muzicienii înșiși, în scopul obţinerii unor nuanţe cât mai variate la instrumentele de suflat; compozitorii de jazz notează în partiturile lor, pe lângă denumirea surdinei, și semnul + *(închis)* și semnul 0 *(deschis).*

mysterioso — 1. O interpretare nuanţată spre sumbru; 2. Un tobosar care folosește fluent bateria și accentuează contratimpii.

new-bop (și re-bop) — stilul muzicienilor de pe coasta de est a S.U.A. obţinut

din încercarea de conciliere a elementelor stilistice din *hop* și *cool.*

New Orleans (fr. *Nouvelle Orléans)* — 1. Oraș portuar în estuarul fluviului Mississippi, în Golful Mexic; 2. Stilul caracteristic primei perioade de înflorire a muzicii de jazz, în care interpretarea (sau improvizaţia) colectivă avea prioritate asupra fanteziei soliștilor; vocabularul armonico-melodic al acestui stil continuă simplicitatea marșurilor de fanfară și a bluesului rural; ritmul constă din alternarea permanentă a timpului accentuat și neaccentuat; frazele sunt întotdeauna simetrice; 3. Indică în general întreaga muzică de jazz, așa cum se cânta ea între 1900 și 1935 (inclusiv la Chicago și New York), New Orleans Revival — curentul de reîntoarcere (renaștere) la stilul New Orleans, iniţiat în 1939 de câţiva jazz-ologi francezi și jazzmen-i albi sau de culoare din S.U.A.

New York — 1. Cel mai mare oraș al S.U.A., situat pe coasta răsăriteană a continentului nord-american; 2. Stil *New York-Dixieland,* o adaptare regională a stilului dixieland, cultivat de Miff Mole, Red Nichols, Memphis Five, Cotton Pickers, Joe Venuti, Eddie Lang ș.a.

noddlin ‘our (he is) — e adormit (la instrumentul său).

NORK — iniţialele celebrei orchestre *New Orleans*
***Rhythms Kings**,* care cultivă stilul *dixieland.*

novelty — o compoziţie nouă, încă neintrată in repertoriul orchestrelor și cântăreţilor.

Nuit du Jazz — concert organizat anual la Paris, în sala Wagram, de către cele mai bune formaţii de gen franceze; în 1965 a participat, pentru întâia oară, și o formaţie instrumentală străină, aceea a lui Chris Barber (v. Arlette Leloir et Gérard Conte, *La Bataille de Wagram.* „Jazz Hot”, Paris. 1965, nr. 206).

nut, nutty — izbit, lovit, smintit, la figurat indică o interpretare exaltată, stimulatoare.

ODIB — iniţialele celebrei orchestre *Original Dixieland Jazz Bând,* care cultiva stilul dixieland.

off-beat — textual „în afara bătăii”, înseamnă a construi în așa fel suprastructura metrică, ritmică și melodică, încât accentele să cadă *lângă* și *între* timpii tari; există o.*b.* ritmic și *o.b.* melodic; toate stilurile de jazz utilizează procedeul *o.b;* în tehnica interpretării melodiilor de către muzicienii de jazz, *o.b*. a dus la ivirea unui efect de antren, numit *swing* (în engl.) și *Schwung* (în germ.); *to swing a melody* înseamnă a accentua o melodie după procedeul *o.b.*

offay — muzician alb.

old-timer — muzician care aparţine jazz-ului arhaic, contribuind la crearea lui, îndeosebi la New Orleans.

one nighters — serii de concerte date de o formaţie în turneu, care apare în fiecare seară într-un alt oraș.

one night stands — concert de muzică de jazz dat într-o localitate o singură dată.

organ chords — textual „acorduri de orgă”, expresie folosită pentru un fundal armonic de note ţinute de către instrumentele melodice ale unei orchestre, pe care

solistul improvizează.

ostinato — repetarea „obstinată” a unui desen melodic principal sau cu funcţie de acompaniament.

out of this world — textual „în afara acestei lumi”, interpretare ieșită din comun, adeseori de-a dreptul bizară.

paraphrase — parafrază, tehnică de îmbogăţire și diversificare a unei melodii prin variaţiuni și ornamente.

paraphrase improvisation — termen creat de Andre Hodeir pentru improvizaţiile bazate pe ornamentarea liniei melodice.

pattern — textual „model” sau „metodă”; în jazz indică anumite moduri tradiţionale de folosire a succesiunii acordurilor și de elaborare a motivelor.

pianoless quartet — cvartet fără pian, ca de ex. cel alcătuit în 1952 de saxofonistul-bariton Gerry Mulligan, cu Chat Baker, la trompetă, Carson Smith, la contrabas și Chico Hamillon, la baterie.

pick-up band — formaţie instrumentală înjghebată în vederea unei singure apariţii în public.

plantalion-song — cântec de plantaţie, ivit în epoca sclavajului negru din S.U.A., urzit din elemente africane și europene.

plucking — ciupirea coardelor contrabasului, manieră proprie erei swing.

plumber — muzician dezordonat, care compromite disciplina unui colectiv, sabotându-l.

plunger — surdină folosită la instrumentele de suflat din alamă, cu excepţia cornului și a tubei, prin care (aplicând tehnica mâinii stângi de deschidere și închidere a surdinei) se obţin sunetele wa-wa.

pompe — în limbaj jazz-istic francez „*faire la pompe*” înseamnă a utiliza un anumit stil pianistic în acompaniament, constând din alternarea basilor, pe timpii nepereche la mâna stângă, cu acorduri placate ale mâinii drepte în registrul mediu pe timpii pereche; stil cu desăvârșire abandonat în jazz-ul modern.

Pops — 1. Muzician; 2. Una din poreclele lui Louis Armstrong.

poli — consultarea opiniei publice prin vot, sondaj etc. Organizat de reviste de specialitate, ca *Down Beat, Jazz Hot, Metronome* etc., în vederea aflării preferinţelor amatorilor.

pop-tune — sinonim cu *hit,* melodie în vogă.

Pres, Prez — prescurtarea cuvântului president (preşedinte), porecla lui Lester Young.

prescurtări (ale denumirii instrumentelor de jazz) – în literatura mondială jazz-istică (partituri, manuale, monografii, discuri etc.) se utilizează în unanimitate următoarele prescurtări: **as** (saxofon-alto), **b** sau **cb** (bas și contrabas), **bs** (saxofon-bas), **brs** (saxofon-bariton), **c**, **co** (cornet), **dr** (tobă, baterie), **fl** (flaut), **g** (chitară), **p**, (pian), **ss** (saxofon-soprano), **tb** (trombon), **tp** (trompetă) **ts** (saxofon-tenor), **tu** (tubă), **v**, **viol**, **vin** (violină), **vib** (vibrafon), **vo** (voce), **xyl** (xilofon); se mai întâlnesc și prescurtările: **arr** (aranjament, aranjor), **comp** (compozitor, compoziţie), **ldc** (leader, șef de orchestră), **orch** (orchestră).

pressing-voll — efect specific bateriei în jazz, semănând cu zgomotul *„produs de deșertarea unui sac plin cu cărbuni”* (Lucien Malson); e o vibraţie rulată, în *crescendo,* al cărei maestru neîntrecut este Art Blakey.

Pretzel Bender — 1. Poreclă pentru muzicienii neinstruiţi, infatuaţi, lipsiţi de talent; 2. Instrumentist cântând la corn sau corn francez.

professional — interpretare lipsită de sinceritate, rece, fără virtuţi de comunicare, „profesională”.

progressiste (jazz) — stilul practicat de formaţia pianistului Stan Kenton și saxofonistul Boyd Raeburn, către sfârșitul deceniului al cincilea (1947), în vederea realizării unei sinteze între limbajul jazz-istic și elementele tradiţionale ale muzicii instrumentale (simfonice) europene.

punch — textual „lovitură de pumn”, în jazz înseamnă un acompaniament instrumental plin de vigoare și nuanţe dinamice remarcabile.

puncher — poreclă dată *bop-erilor* de adepţii stilului *cool,* pentru pulsaţia pregnantă și arguţia secţiilor ritmice; între 1944 — 1948 li s-a spus, cu o nuanţă peiorativă, și *boppers-punchers.*

race records — înregistrări pe disc destinate exclusiv negrilor, termen creat de segregaţia rasială în S.U.A.

ragtime (și **rag-time**) — structură tematică având, de obicei, 16 măsuri, de formă ABAB, creată de pianiști negri (și albi) nord-americani în secolul al XIX-lea. Începând din 1870, s-a răspândit și în Europa, ca un gen pianistic ritmat, slujind și dansul. La New Orleans au existat numeroase formaţii instrumentale de *r.t.* denumite *ragttine-bands.* Perioada de culminaţie a stilului este cuprinsă între 1890 — 1920; el a influenţat și câţiva compozitori clasici, ca Debussy, Ravel, Straviński și Hindemith. Pianiștii și compozitorii de r., ca precursori ai jazz-ului, sunt Scott Joplin, James Scott, Louis Chauvin, Tom Turpin, Tony Jackson, J.R. Morton, Charles Hunter, Joseph Lamb, Jack Laine, Henry Lodge, Artie Matthews, Robert Hampton, James P. Johnson etc. Piese celebre de r. sunt *Maple Leaf Rag* de Joplin, *Sensatiun Rag* de Lamb și *Shufjle Along* de Euble Blake, acesta din urmă a apărut în 1921, fiind ultimul succes al *r.*

ragtimer — pianist de ragtime.

ragtime style — stil pianistic care a alimentat între 1900 — 1920 tehnica și imaginaţia ritmică a primilor muzicieni de jazz.

re-bop — denumirea iniţială a stilului *be-bop.*

reed section — secţia instrumentelor de suflat cu ancie.

remote — orchestră de club, difuzată de radio, din localul unde cântă, la orele târzii de noapte.

Revival — curentul renașterii vechilor stiluri de jazz de la New Orleans și dixieland de la Chicago, între 1939 — 1954, în scopul salvării vestigiilor jazz-ului arhaic și clasic. Datorită „reînvierii” stilurilor ieșite din modă, au fost reactualizaţi câţiva muzicieni importanţi, ca Jelly Roll Morton, Joe „King” Oliver, Kid Ory, Kid Rena, Alphonse Picou, Muggsy Spanier ș.a., care au făcut înregistrări, și-au scris autobiografia și au fost filmaţi.

revivalist — muzician care cultivă vechiul stil New Orleans sau dixieland.

Rhythm and Blues — jazz popular al oamenilor de culoare din S.U.A., constând în mare parte din bluesuri rurale. Stăruie în această muzică unele trăsături „comerciale", care o apropie de muzica ușoară și de dans, ducând la *rock and roll.* Unul din cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai *Rab* este cântăreţul și pianistul orb Ray Charles.

ribbon — 1. Microfon; 2. Bandă magnetizată (la magnetofon).

ride (to) — a ataca un solo instrumental, a cânta swingat, îndeosebi în ultimul refren al unei piese (chorus); a improviza cu fantezie, paroxistic, în finalul unei execuţii.

riff — 1. Frază muzicală simplă, cu caracter mai mult ritmic decât melodic, ce se repetă de mai multe ori într-o piesă; un *riff* cuprinde de obicei două sau patru măsuri, executându-se atât solo, cât și în ansamblu; 2. Într-un sens mai restrâns, *r.* înseamnă un mod caracteristic folclorului negru de construcţie melodică.

riffer — executor de riff.

riverboat — vapor cu aburi, care circula până în primele decenii ale secolului pe fluviul Mississippi, având pe bord câte o orchestră de jazz pentru delectarea pasagerilor; ca atracţie turistică *r.* există și azi.

rock (to) — sinonim cu a swinga, a legăna, rock and roll — denumire dată de negrii nord-americani melodiilor de dans populare.

rockhouse — 1. cabaret sau café-bar, în care se cântă muzică de jazz; 2. Ritm puternic marcat.

rug cutler — bun dansator.

salty — posomorât, indispus, trenant.

Sassy — porecla cântăreţei Sarah Vaughn, supra numită și *the Divine,* divina!

Satchmo — porecla lui Louis Armstrong, derivată din *satchel mouth* (gură în formă de sac).

Savoy — dancing celebru în cartierul Harlem din New York, azi demolat.

saxe — denumirea prescurtată a saxofonului.

scat — stil vocal, în care interpretul substituie textului melodiei silabe sau sunete onomatopeice; procedeul a fost folosit întâia oară de Louis Armstrong, Cab Calloway, Ella Fitzgerald, Leo Watson și Bob Gonzales; Dizzy Gillespie a conferit acestei maniere de cânt onomatopeic o alură absurdă și satirica.

schmaltz, schmaltzy (și schmatzy) — muzică dulce, siropoasă, comercială.

score — partitură.

Second Line — generaţia tânără, avangarda muzicii de jazz.

send (to) — a stimula, a mișca, a imprima antren interpretării; termen curent în era swing-ului, session — sesiune de înregistrare pe disc.

shake — termen folosit pentru o notă executată cu un vibrator violent, care exprimă tensiunea emotivă a interpretului (saxofon, trombon, trompetă).

sharp — 1. cu eleganţă; 2. în nota justă; 3. instrument acordat prea sus; 4. bun cunoscător al muzicii de jazz (sinonim cu *rip).*

shout (er) — textual „strigăt"; 1. cântăreţ de blues *(blues shouter),* care cântă

într-un registru înalt, cu strigăte intermitente (ca de ex. Jimmy Rushing, Helen Humes, Joe Williams); 2. eticheta unor piese demodate, vetuste.

shouting — stil de interpretare, vocală sau instrumentală, violent și forţat.

show — spectacol (de varietăţi), cu muzică, dansuri, scheciuri comice, susţinut de obicei de cântăreţi de jazz.

showcase — cea mai bună — piesă din programul unui concert

showman — 1. muzician care îşi agrementează interpretarea cu paşi de dans, mimică, joc de scenă, glume etc.; 2. muzician care cântă pe scenă sau în orchestră, servind un spectacol, ca solist sau acompaniator.

shuffle — vechi dans popular, originar din statele de sud ale S.U.A., mai târziu o variantă de *boogie-woogie.*

sideman — muzician.

single-note (style) — emisia succesivă a notelor de către un instrument producător de acorduri (pian, orgă, harpă etc.).

sit in — textual „a se așeza între alţii", a lua parte, a intra într-un *jamm-session.*

skiffle-group — ansamblu instrumental folcloric, folosind și instrumente primitive *(washboard, tub, jug, kazoo* etc.).

slang — argou.

slap, slapping — manieră de a cânta la contrabas lovind, coardele de gâtul instrumentului; procedeul a fost abandonat după 1930, spre a da loc ciupirii coardelor *(v. Plucking).*

slap bass — *v. Slapping.*

slap tongue — efect obţinut prin atacul violent al limbii la un instrument cu ancie, provocând un zgomot sec, folosit de jazzmen-ii albi din perioada Chicago.

slide whistle — *jazzoflute.*

slip horn — trombon.

slow — mișcare lentă.

slow fox — un foxtrot lent.

small band — ansamblu de jazz alcătuit din 4 — 8 instrumentiști, denumit și *combo (v.).*

smear — inflexiune, vocală sau instrumentală.

society band — orchestră, formaţie „de salon", de tip comercial, cu cel mult doi suflători, restul cântând la instrumente cu coarde, vioara fiind obligatorie; prin transfer, *s.b.,* se numește orice formaţie mică, până la septet, activând prin cluburi și cabarete.

society music — muzică de dans sau de salon, comercială.

sock cymbal — talgere duble în complexul bateriei, acţionate printr-o pedală.

solid — excelent, uimitor, a swing-a puternic.

song — cântec, melodie, în limbajul jazz-istic indică melodiile populare ale albilor sau temele de jazz împrumutate din repertoriul *Tin Pan Alley* (cartierul editurilor new-yorkeze de muzică ușoară şi de dans).

soprano — denumirea presurtată a saxofonului-soprano.

soulful — manieră de a cânta cu sentiment, pe un fond ritmic animat de swing

(sinonim cu *v. funky).*

soul man — muzician de jazz care interpretează o melodie expresiv și cu multă simţire.

sound — 1. Textual „sunet", indică o sonoritate obţinută prin amalgamarea timbrurilor instrumentale; 2. *New sound,* indică combinaţiile sonore noi obţinute în jazz-ul modern.

South Side — cartierul sudic al orașului Chicago, locuit de negri.

spade — muzician negru.

spaghetti's bender — (muzician) italian.

spasm band — ansamblu folcloric.

spiritual (s) — cântec de cult protestant, modificat de populaţia de culoare din S.U.A., care i-a imprimat o puternică sincopare, schimbându-i treptat structura tonală, prin intervale diminuate *(blue notes).* A apărut în secolul al XVIII-lea, odată cu mișcarea *Great Awakening* (marea trezire), promovând reuniunile rituale în aer liber. Cu timpul, cântecele spirituale au fost sofisticate, încât au dobândit o structură mai complexă. Cea mai mare interpretă de *spiritual's* din zilele noastre a fost Mahalia Jackson (1911 — 1971).

squaro — textual „cap pătrat", unul care nu înţelege nimic din muzica de jazz.

stance — alura, poziţia unui muzician pe cale de a ataca o melodie.

standard — melodie care a rezistat modificărilor gustului de-a lungul anilor și deceniilor, rămânând în repertoriul permanent al jazz-ului (sinonim cu *evergreen).*

steam-table — vibrafon.

stomp — 1. Temă destinată a fi interpretată într-un ritm rapid; 2. O anumită tehnică de interpretare instrumentală în perioada jazz-ului arhaic și clasic, în care improvizaţia melodică e însoţită de o succesiune ritmică tipizată *(stomp pattern),* ca *Sugar foot stomp.*

stop chorus — chorus (refren) executat în întregime dintr-o succesiune de *breaks,* în timp ce secţia ritmică plasează, din două în două măsuri, câte un acord puternic.

stop time — tempo sacadat, abrupt.

straight — stil de interpretare jazz-istică, respectând integral tema și armonizarea ei, fără intervenţia fanteziei de improvizaţie a interpreţilor și fără vreo contribuţie personală la expresia ei; prin extensiune: fad, banal, (jazz) comercial.

straight man — interpret care cântă precis melodia scrisă.

street cry — cântec de stradă, anunţ comercial cântat strike up (to) — a începe (o melodie).

strings — coarde, instrumente cu coarde.

stringbass — contrabas.

suitcase — valiză goală, folosită de muzicanţii din New Orleans ca baterie, scoţând prin lovirea ei ritmică sunete surde, specifice.

suspense — pauză, așteptare tensionată, termen împrumutat din limbajul cinematografic pentru a indica stilul de interpretare, marcat prin dese discontinuităţi ale liniei melodice, al unor saxofoniști ca Charlie Parker și Stan Getz.

sweet — 1. Textual „dulce", eticheta jazz-ului comercial; 2. Interpretare dulceagă, sentimentală, în care melodia este evidenţiată în dauna elementelor de ritm și armonie.

swing — 1. Perioadă stilistică a jazz-ului, între 1935 - 1945, ilustrată de Benny Goodman, Count Basie, Roy Eldridge, Lionel Hampton, Teddy Wilson etc.; 2. Alternarea dintre tensiunea și relaxarea discursului jazz-istic; anticipările și întârzierile melodiei swing-ate nu se pot nota cu exactitate în partitură.

swigman — jazzman capabil să exprime în interpretările sale antrenul swing-at, cântând în stilul swing.

swooner — artist vocal care farmecă îndeosebi publicul feminin.

symphony ears — 1. Ureche educată muzical, ostilă artei jazz-ului; 2. Compozitor sau interpret de jazz care îşi pigmentează limbajul cu pasaje inspirate din literatura muzicală clasică.

tag — finalul unei piese de jazz, sinonim cu *coda* în muzica tradiţională.

tail-gate (band) — 1. Orchestră sau fanfară de paradă; 2. Tradiţionala partidă a trombonului sau tromboanelor în ansamblurile de stil New Orleans, dublând basii sau subliniind repriza temei prin pasaje de glissando.

tape dancing — dans „ţăcănit", „clămpănit" pe parchet, în care dansatorul execută, cu plachiurile de metal ale pantofilor, figurile ritmice sugerând o melodie (în rom. *Step).*

tape — bandă magnetizată pentru înregistrare pe magnetofon (sinonim cu *ribbon).*

temble blocks — blocuri de lemn cavernoase din complexul bateriei.

tempo — 1. Mișcare, viteză de execuţie a unei piese; 2. În jazz indică de obicei calitatea ritmizării.

tenor — denumirea prescurtată a saxofonului-tenor.

ten-tette — formaţie constând din „zece capete", *dixtuor* în jazz, ca de ex. al lui Gerry Mulligan.

theme — temă, melodie sau fragment dintr-o piesă folosită ca punct de plecare pentru o improvizaţie sau un aranjament (orchestral).

Third Stream — textual „al treilea curent", termen creat de Günther Schuller pentru a indica prin el experienţele moderniștilor în vederea realizării unei fuziuni între jazz și muzica tradiţională (de ex. Teddy Charles, JImmy Giuffre, Duke Ellington, John Lewis, Teo Macero, Charlie Mingus, Bob Prince, George Russel ș.a.).

ticky — 1. Pompieristic, sinonim cu *corny (v.)* 2. Ritm uniform, monoton, fără variaţie.

Tin Pan Alley — Strada 42 din New York, în Broadway, cartier al editorilor de muzică ușoară.

toms — timpane cu sonoritate gravă, în a căror membrană se bate cu beţe simple sau cu baghete prevăzute cu tampoane.

too much — textual „prea mult", laudă adusă interpretărilor de jazz remarcabile.

traditional — melodie veche din repertoriul jazz-istic, al cărei autor nu se

cunoaşte.

tuba — instrument de suflat, utilizat în orchestrele de paradă din New Orleans.

two beats — măsură de 2/2 sau un acompaniament de câte doi bași în fiecare măsură de 4/4, accentuându-se de obicei timpii 2 și 4.

ukulele — chitară de dimensiuni reduse, cu patru coarde, originară din insulele Hawai, folosită în formaţiile de jazz din New Orleans.

vamp (style) — stil primitiv de a cânta la trombon, sinonim cu stilul *tail-gate (v,).*

variation — procesul de modificare a unei teme și de invenţie a unor parafraze inedite, legate de temă prin elemente comune de armonie, ritm și melodie; cele mai frecvente în jazz sunt variaţiile de natură ritmică, ele îngăduind adaptarea chiar a unor melodii ce nu se pretează la o prelucrare jazz-istică.

verse — 1. Cuplet, secţiunea ce precede refrenul într-o piesă și care nu este decât rar exploatat de improvizatori sau aranjori în jazz; 2. În bluesul vocal, versurile ce nu aparţin refrenului propriu-zis.

vibraphone — instrument de percuţie, constând din lame metalice prevăzute cu corpi rezonatori: unul din marii lui artiști este Lionel Hampton.

vibrato — artificiu în emisia unui ton muzical în scopul amplificării sonorităţii și a diversificării lui expresive printr-o ușoară, rapidă și periodică variaţie a înălţimii sunetului; calitatea *v.* este caracteristică felului de a cânta — vocal sau instrumental — al artiștilor de jazz. Pianiștii utilizează trilul în loc de *v.,* care se obţine prin tehnica buzelor la instrumentele cu ancie, iar la instrumentele de suflat din alamă și cele cu coarde cu ajutorul degetelor. V. *negro* este un *v.* puternic, prelung, specific muzicienilor de culoare.

voicing — modul etajării notelor unui acord, care dă culoare și personalitate aranjamentelor orchestale: de aici expresiile de *closed harmony* (armonii apropiate) și *open (ed) harmony* (armonii îndepărtate).

West Coast —coasta de vest a S.U.A. unde, la San Francisco și Los Angeles, a apărut stilul *cool* și jazz-ul *progresiv,* purtând eticheta generică de *West Coast Jazz.*

work song — cântec de muncă, de origine africană, cântat de negrii din sudul S.U.A. pe ogoare și în captivitate; a fost utilizat de jazz ca sursă de inspiraţie.

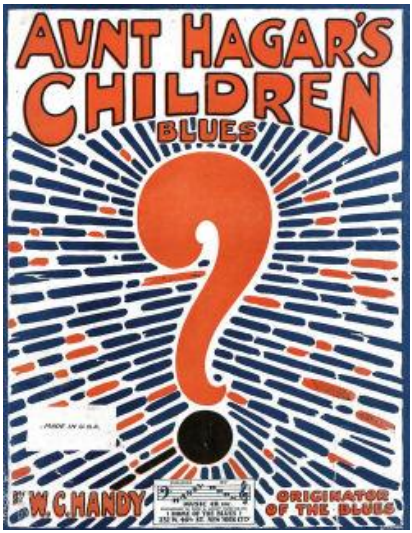
xylophone — instrument constând din clape de lemn sonore, acordate după gama cromatică, lovite cu beţigașe; a fost înlocuit în jazz-ul modern de vibrafon.

André Hodeir, fost discipol al lui Messiaen, unul din cei mai buni jazz-ologi de pe continent.

„Vaporaș fluvial”, cu care călătoreau și minstrelii pe Mississippi. (Pictură de Peter Blume, în Muzeul Colecţiei de artă modernă din New York.)

O plantaţie de bumbac, lucrată de sclavi negri, în Virginia.

Afișul unui spectacol dat de o trupă de minstreli în 1930.



O compoziţie a lui **W.C. Handy.** pe a cărei copertă autorul pretinde a fi „creatorul bluesului”.

Joe „King” Oliver și formaţia sa, cu Louis Armstrong, la a doua trompetă, și Lild Hardin, la pian.

Bessie Smith, în anii de glorie. Bessie a fost ascultătoare ca o vioară.

Satchmo cântă blues.

Un *brass-band* al muzicanţilor negri din New Orleans.

Un *combo* din perioada jazz-ului de la Chicago.

Jelly Roll Morton

Bix Beiderbecke

Saxofonistul Coleman Hawkins

Un tânăr trompetist din New Orleans, care avea să facă o strălucitoare carieră: Louis Armstrong.

Billie Holiday, *the First Lady în Song*

Benny Goodman

Benny Goodman și Count Basie

Jo Jones, unul dintre bateriștii orchestrei lui Count Basie.

Ernest Ansermet, dirijorul elveţian convins de valoarea de artă a jazz-ului

Ernest Ansermet (desen de Picasso)

Duke Ellington

Sidney Bechet

Jewell Brown, una dintre vocalistele jazz-ului lansate de Louis Armstrong.

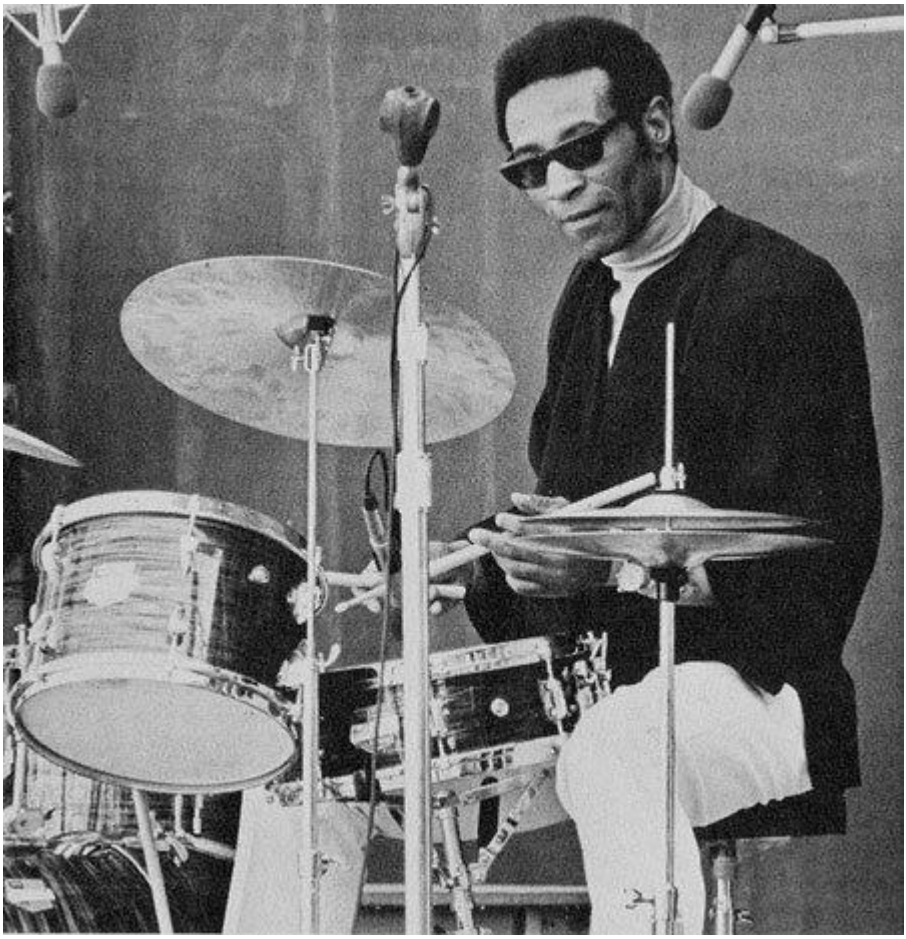
Sarah Vaughn, o mare artistă vocală de jazz

Curtis Fuller, socotit cel mai bun artist al trombonului în Jazz.

Charlie (Bird) Parker

Saxofonistul tenor **Don Byas**

Pianistul Errol Garner (Pleyel – Paris)



Bateristul Max Roach

Dizzie Gillespie

Miles Davis

Trompetistul Miles Davis la Paris, cu cântăreaţa
Juliette Greco.

Ella Fitzgerald

Pianistul Thelonius Monk, unul din primii boop-eri.

Saxofonistul Stan Getz, cultivator al jazz-ului *cool*.

Cântăreţul și pianistul orb de „Rhythm and Blues”, Ray Charles.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ DIN LITERATURA JAZZ-ULUI

I

Se pot utiliza, cu bune rezultate, pentru cunoaşterea izvoarelor şi a istoriei muzicii de jazz, lucrările: Asbury, Herbert, *The French Quarter (New Orléans),* 1936; Blesh, Rudi — Janis, Harriett, *They All Played Ragtime,* 1966; Bohlander, Carlo: *Das Wesen der Jazzmusik,* 1954; Borneman, Ernest, *A Critic Looks at Jazz,* 1946; Brunn, H.O., *The Story of the Original Dixieland Jazz Band,* 1960; Caraceni. Augusto, *Il jazz delle origini ad oggi,* 1945; Charters, Samuel B., *A History of the New York Scene (Harlem),* 1962; Charters, Samuel B., *Jazz (New Orleans 1885 — 1957),* 1961; Charters, Samuel B., *The Country Blues,* 1959; condon, Eddie — Sugrue, Thomas, *We Called It Music,* 1947; Coeuroy, Andre — Schaeffer. Andre, *Le Jazz,* 1926; Courlander, Harold, *Negro Folk Music USA,* 1963; Dexter, Dave Jr., *The Jazz Story; From the 90th to 60's,* 1960; Goffin, Robert, *Jazz from the Congo to the Metropolitan,* 1944; *Goffin,* Robert, *Aux frontieres du jazz,* 1932; Goffin, Robert, *La Nouvelle-Orleans, capitale du jazz,* 1946; Jones, A.M., *Studies in African Music,* 1959; Jones, LeRoi, *Blues People,* 1963; Lang, Iain, *Background of the Blues, 1943*; Malson, Lucien, Histoire *du jazz moderne,* 1961; Mellers, Wilfred, *Music in a New Founded Land,* 1965; Shapiro, Nat-Hentoff, Nat, *Hear Me Talkin' taya,* 1955; Spaeth, Sigmund, *A History of Popular Music în America,* 1948; Steams, Marshall, *The Story of Jazz,* 1962; Ulanov, Barry, *A History of Jazz în America,* 1952; Williams, Martin, *Jazz Masters of New Orleans,* 1967.

II

Enciclopedii complete sau selective despre muzicienii de jazz şi vocabularul jazz-istic sunt: Burley, Dan, *Dan Burley's Original Handbook of Harlem,* 1944; Burton, Jack, *Blue Book of Tin Pan Alley,* 1951; Egg, Bernhard, *Jazz Fremdöwrterbuch,* 1927; Feather, Leonard, *The eneyclopedia of Jazz,* 1955; Feather, Leonard, *The eneyclopedia of Jazz in the Sixties,* 1966; Gold, Robert S., *A Jazz Lexicon,* 1964; *Knaur's Jazz Lexikon* (Longstreet, Stephan — Dauer, Alfons M.), 1957; Morgan, Alun — Harricks, Raymond, *Modern Jazz,* 1957; Tenot, Frank — Charles, Philippe, *Dictionnaire du jazz* (Larousse), 1967; Testonim, Gian Carlo — Polilo, Arrigo — Barazzetta, Giuseppe — Leydi, Roberto — Maffei, Dino, *Enciclopedia del jazz,* 1953; Treadwell, Bill, *Big Book of Swing,* 1964.

III

Lucrări de teorie și estetică în legătură cu limbajul și stilurile de jazz sunt recomandate, în general: Charters, Samuel B… *The Poetry of Blues,* 1963; Erlich, Lillian, *What Jazz Is All About,* 1963; Feather, Leonard, *Inside Be-bop,* 1949; Heuvelmans, Bernard, *De la bamboula au be-bop. Esquisse de l'evolution de la musique de jazz,* 1951; Hodeir, Andre, *Jazzul* (în românește. Editura muzicală, 1967); Hodeir, Andre, *Introduction à la musique de jazz,* 1948; Malson, Lucien, *Histoire du jazz moderne,* 1961; Myrus, Donald, *I Like Jazz,* 1965; Oliver, Paul, *Blues Fell This Morning,* 1961; Oliver, Paul, *Conversation with the Blues,* 1965; Ostransky, Leroy, *The Anatomy of Jazz,* 1960; Sargent, Winthrop, *Hot and Hybrid,* 1964; Schuller, Günther: *Early Jazz. It's Roots and Musical Developement,* 1968.

IV

Biografii și monografii despre artiștii jazz-ului circulă în număr mare; cele mai des citate, datorită relatărilor lor veridice, sunt: Allen, Walter C. Rust, Brian A.L., *King Joe Oliver,* 1955; Armstrong, Louis, *Viaţa mea la New Orleans* (în românește, Editura muzicală, 1966); Armstrong, Louis, *Swing that Music.* 1936; Bechet, Sidney, *Treat It Gentle,* 1960; Gitler, Ira, *Jazz Masters of the Forties,* 1966; Goffin, Robert, *Le Roi du jazz (Louis Armstrong),* 1947; Goldberg. Joe, *Jazz Masters of the Fifties,* 1965; Grammond, Peter, *Duke Ellinglon: His Life and Music,* 1958; Handy, William C., *Father of the Blues, An Autobiography,* 1941; Holiday, Billie — Dufty, Bill, *Lady Sings the Blues,* 1956; Lomax, Allan, *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and „Inventor of Jazz",*1956; Malson, Lucien, *Les maitres, du jazz,* 1960; Mezzrow, Milton — Wolfe, Bernard, *Really the Blues,* 1946; Panassie, Hugues, *Douze Années de jazz (1927-1938). Souvenirs,* 1946; Ray, Harry, *Les Grandes Figureș du jazz,* 1945; Reisner, Robert G., *Bird, The Legend of Charlie Parker,* 1962; Shapiro, Nat — Hentoff. Nat, *The Jazz Makers,* 1957; Ulanov, Barry, *Duke Ellington,* 1946; Williams, Martin, *King Oliver,* 1961.

*

* *

Autorul mulţumește pe această cale tuturor celor ce l-au ajutat la scrierea acestei cărţi, îndeosebi Serviciului cultural al Ambasadei S.U.A. din București, Bibliotecii Americane din București, Companiei teatrale *„La Mamma"* din New York și Bibliotecii de pe lângă *International Jazz Foundation* din New York.

CUPRINSUL

Prefaţa …**3**

I
Ce este jazz-ul?...**4**
— E posibilă o definiţie a lui?
— *„înainte de a-ţi da seama ce este, cânţi și dansezi, antrenat în ritmurile lui”.*
— Opinii contradictorii asupra noii arte
II
Originile jazz-ului…**11**
— Moștenirea africană, steaua călăuzitoare a muzicii de jazz.
— Protestul lui Heine.
— O *„comedie neagră”* pentru amuzamentul spectatorilor albi.
— Cântece cu gust de lacrimi
III
La început a fost ragtime-ul, un „bastard muzical” născut din ritmurile negre și melodiile popoarelor albe…**21**
— Când nu știe stânga ce face dreapta.
— Element constitutiv al jazz-ului.
— Etimologii fanteziste
IV
O chitară sau două ajung pentru blues…**26**
— Bluesul *„de vreme rea”.*
— Cele cinci Smith.
— Bessie a tot ascultătoare ca o vioară.
— Un cântec de… inimă albastră
V
Leagănul jazz-ului…**35**
— „O *muzică deosebită de cea din lumea întreagă”.*
— Paradele morţii vesele. Buddy Bolden, primul „rege” al jazz-ului.
— Povestea Storyville-ului
VI
Mărturia documentelor fonografice…**43**
— Dixieland.
— O poezie volatilă și tulburătoare.
— Protest împotriva opresiunii.
— Primul intelectual produs de jazz: minunatul Mr. Jelly Roll!
VII
Un „surogat de muzică”?...**49**
— Drepturi de cetăţenie… *extra muros.*
— Diaspora jazz-ului.
— Imprimări rasiale.

— *The Jazz Age.*
— Naiul bucolic al lui Bix Beiderbecke
VIII
Intermezzo… simfonic…**55**
— Paul Whiteman și apariţia orchestrelor gigante.
— Un uzurpator al titlului de „rege” în jazz.
— *Music-show business.*
— Ceea ce jazz-ul nu făcuse încă
IX
„Perioada Chicago” a jazz-ului…**62**
— Un gheto de culoare văzut de poetul negru Langston Hughes.
— „Prosperitatea-i la colţ de stradă”!
— Instrumente ale noii muzici.
— Nostalgia după sunetele ingenue de la New Orleans
X
Primul „clasic” al jazz-ului: Louis Armstrong…**69**
— Un stil al improvizaţiei permanente.
— Ce este idiomul *hot?*
— Un muzician din al cărui gâtlej „ţâșneau parcă șerpi, pitoni chiar”!
— Billie Holiday. *The first Lady in Song.*
XI
Era swingului…**80**
— Improvizaţia individuală în colectiv.
— *„… cel mai bun mijloc de a-i apropia pe albi de negri”.*
— George Enescu despre muzica negrilor.
— O identitate perfecta între jazz și swing.
— Benny Goodman
XII
Basie, zis și „contele”…**86**
— Echilibrul ideal al swingului.
— Un Scarlatti al jazz-ului modern.
— Omul care se afla cel mai aproape de tronul „regelui” swing-ului.
— Tot ce înveselește viaţa și îi dă avânt
XIII
„Marele, grandiosul, magnificentul Duke Ellington”…**93**
— O formă modernă a magiei.
— Melodii care sună frumos și plac publicului.
— O explicaţie simplă a succesului. — „Tragedia” lui Ellington.
XIV
Sidney Bechet, artistul de geniu…**99**
Amintiri din copilărie.
— Muzica, un drum fără sfârșit…
— „Un adevărat miracol!”

— Germenii noului stil al jazz-ului.
— Spre reînvierea „zestrei de strălucire" a muzicii de la New Orleans.
XV
De la boogie-woogie la *Revival…***106**
— În căutarea clasicilor.
— Încercarea de evadare din jazz-ul comercial al anilor '40.
— Redescoperirea stilului New Orleans.
— Cocteau și Milhaud alături de jazz.
XVI
Preliminariile jazz-ului modern…**113**
— Charlie Parker, supranumit *the Bird.*
— „Nimeni n-a încercat să înţeleagă ceea ce cântam…"
— O deplină unitate între melodie, armonie, ritm și intonaţie
— Principala coloană de susţinere a bopului.
XVII
Stilul „be-bop" și boperii…**118**
— „Horcăitul de moarte" al swingului.
— Trompeta lui Dizzy Gillespie.
— *Minton's,* academia neoficială a jazz-ului modern.
— *„Jazz-ul va ajunge, probabil, acolo unde a început: un om va bate toba"…*
XVIII
Ce este stilul cool și *progresiv?...**125***
— Schisma dintre arta și profesiunea de jazzman.
— O mărturie a pianistului Lennie Tristano.
— Universul muzical al lui Lester Young.
— Sunetul proaspăt al trompetei lui Miles Davis.
— *„Să lăsăm lucrurile să meargă înainte…"*
XIX
Concluzii și perspective…**134**
— Jazz-ul ia naștere dintr-o efervescenţă de viaţă.
— *„Modul acesta de a face muzică e ca banana: se consumă pe loc !"*
— *O* cale proprie de a face artă.
— Jazz-ul, „un protest pacific"

MIC DICŢIONAR AL JAZZ-ULUI…**140**
BIBLIOGRAFIE SELECTIVA DIN LITERATURA JAZZ-ULUI**…191**

De același autor au mai apărut:

— Giacomo Puccini. Viaţa și opera, *ed. A II-a.* 8 lei
— Rossini sau triumful operei bufe, ed. *A* n-a 6 lei
— Jean Sibelius. Viaţa și opera. 7 lei
— Johann Strauss și trupe râul sferic al valsului 14 lei
— Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii românești, *ed. A* n-a 4, 25 lei
— Mihail Jora. Biografia unui compozitor din seco lui XX. 11 lei
— Darclée, ed. *A III-a.* 14 lei
— Darclée *(în limba ger mană)* 14 lei
— Darclée *(în limba maghiară)* 14 lei
— Ciocârlia fără moarte
Grigoraș Dinicu și Bucureștiul lăutarilor de al trădată 10 lei
— Muza veselă 11 lei
— Orașele muzicii *vol. I* 15 lei
vol. II 11,50 lei

Lei 16